

مفتتح

ثقافة الزُّجاج والحجر

جيل الخليج العربي، من مواليد الأربعينيات والخمسينيات من القرن الماضي، الذين عايشوا شيئاً من مرثيات ما تبقى من معطيات ذلك الزمان بثقافته وأخلاقه، وقُدِّرَ لبعضهم أن يُسافر ويعود ليرى ليلاً من علوٍ منخفض، عند قرب هبوط الطائرة سُعلَ آبار النفط وهي تحرق الغاز فيتفائل بمستقبل باهر لهذا الساحل الشرقي العزيز من الوطن العربي، ثم يعايش هذا الجيل معطيات ومرثيات زماننا المادي هذا، لا شك تخالجهم - أمثالي - غربة روحية وعاطفية، وبالذات حين ينتشر من حولهم تراكم شواهد الأبنية المشيدة من خليط الأسمنت والزجاج والحجر وبارد الرّخام ولامع الطوب والبلاط، تقود إليه شوارع الأسفلت المُضاءة بالنيون ولوامع الإعلانات وأشجار البلاستيك وإشارات المرور العديدة المعلقة الحاشدة من حولها مركبات الدّفع الرباعي والسيارات الفارهة بأصوات انزلاقات العجلات المتسارعة على الطرق. هذا إن قبلناه من جانب كإحدى ضرائب العصر، ففي الجانب الآخر تتكالب على أجيالنا الحاضرة آلات الترويج الشّكلاني بتقنياتها العالمية المتطورة لبثّ الخواء الرّوحي والتّسطيح الممنهج لجوهر ثقافي يستنزف من الرّوح معدنها الإنساني، ومن القلب نبضاته البشريّة ذات المعاني العظيمة.

إن الرّجوع إلى القيم الإنسانيّة العفوية التي احتفت بها ثقافات الشعوب على مر الأزمان، وظلت هي الرّوح الإنسانيّة الحيّة المتواترة من جيل إلى جيل، بهدف التوثيق والحفظ، ليست كما يعتقد بعض المكابرين بأنّها حركة عاطفيّة ماضويّة، هدفها تمجيد الزّمن الجميل، وإنما هي بوعي وإرادة أصيلة تهدف لتأكيد قيمة منتج إنساني عفوي نبيل شكّل أساس هويّة الشعوب في جانب، وفي جانب آخر، هو دون شك، معادل موضوعي لفقد الهوية الوطنيّة ولعدوى الغربة الرّوحيّة التي ستلازم تعاقب الأجيال مع ازدياد التعقيد في التقنيات التي تقود البشر كل يوم بشراهة إلى الفرديّة والانعزال والتوحد وأمراض العصر.

إن إدراك الجيل لأساس ثقافة بلاده الوطنيّة والوعي بمكوناتها، سيكون تحديناً لهذه الثقافة من أن تُحترق أو أن تُفَرِّغ من لبّها الأصيل لتكون مجرد أداة من أدوات الإلهاء وتبديد الوقت، لإعلاء وتمجيد ثقافة الأسمنت والزجاج والحجر وجعلها وحيدة هي الهدف، وأن يكون الدخول إلى الجوهر في كل معاني حياتنا المعاصرة من أبواب الاستثمارات المادية وإلباسها وحدها لبوس التّحضّر والتّقدم، في موازاة تسطيح عقول الأجيال والترويج للخواء الفكري في الفنون والآداب والأخلاق بمظاهر إعلامية واحتفالية كاذبة وإعلانية جاذبة ومؤثرة تُقصي المفكرين والمبدعين ومنتجي الثقافة. ولا بد من التصدي بوعي ومسؤولية لمثل هذه التوجهات التي لا شك تكون نتيجتها كارثة، نصحو عليها يوماً أسفين .. من بعد فوات الأوان.



إن ثقافة الزجاج والحجر تغزو العالم، وهي إحدى مظاهر العصر، وربما تُحسب دليل تطور وتقدم الشعوب. والسؤال: هل هذه ضريبة التمددين ونتاج طبيعي لحضارة جديدة كاسحة تغزو كل شيء في العالم 19 أم أن هناك من يخطط ويقود ويرقّج بوسائل ذكية لتسطيح عقول البشر واستنزاف المدخرات الثقافية للأجيال 119

إن مملكة البحرين وفي يد منها ميثاق العمل الوطني، وفي الأخرى المشروع الإصلاحى للمقام السامي لحضرة صاحب الجلالة الملك حمد بن عيسى آل خليفة حفظه الله ورعاه، وهي تخطو بقيادة ورؤية تنفيذية جديدة يضطلع بها صاحب السمو الملكي الأمير سلمان بن حمد آل خليفة ولي العهد رئيس الوزراء حفظه الله ورعاه، مستنداً الى العديد من تجارب القيادة الحكيمة لصاحب السمو الملكي العم الراحل طيب الله ثراه، لحريّ بأن تكون من ضمن أولويات هذه الرؤية الجديدة ما كان غائباً في البحرين على مدى السنوات الماضية، وهو التخطيط لوضع استراتيجية وطنية للثقافة تتبناها الدولة على أعلى مستوى، وأن يُشكل مجلس وطني حقيقي للثقافة، أعضاؤه من أهل الفكر والفن والرأي، يضع الخطط المرحلية لتنفيذ رؤى هذه الاستراتيجية، ويراقب ميدانياً خطوات تنفيذها، تجنباً لغلبة وهيمنة المزاج الفردي في تسيير الأمور الثقافية للبلاد والتي بدأت منذ منتصف ثمانينيات القرن الماضي وحتى اليوم. ولا يُمكن لأي منصف أن يُنكر ما تم تحقيقه في المجالات الثقافية بعامة، إلا أننا نعي هنا وبالتحديد ما يخص أصول ومكونات ثقافة شعب البحرين العريق، ومستقبلها، وكرامة مبدعيها، ومستقبل أجيالها الفكرية والفنية والأدبية، خصوصاً وبأنها تحتاج امتزاج وانصهار وتفاعل ثقافات العديد من البيئات والأطياف والأجناس، جعلت منها شعلة معرفية يشار إليها كمؤثر مهم في بناء مستقبل إنساني مشرّف.

والبحرين تحتفل بعيدها الوطني المجيد لهذا العام 2020، ندعو الله بأن يفتح أبواب التثوير أمام الوطن العزيز الغالي، وأن يحفظ مليكه الشّهم المقدام، وأن يوفق ولي عهده ورئيس مجلس الوزراء، وأن يُهيء من حوله البطانة النظيفة الصالحة لخدمة شعب كريم يستحق كل خير. والله ولي التوفيق.

علي عبدالله خليفة
رئيس التحرير

تصدير

قواعد بيانات الثقافة الشعبية «فرض عين»

تضم الثقافة الشعبية عناصر كثيرة، في القلب منها، ما أصبح متداولاً الآن في الاستخدام وفي الوثائق الدولية من مصطلح جديد هو «التراث الثقافي غير المادي» (اتفاقية «اليونسكو» الخاصة بصون التراث الثقافي غير المادي - 2003 م). وحقيقة الأمر أن هذا التراث يمثل الجانب الحي من التراث الثقافي عامة، كما يمثل ذاكرة الشعوب بالإضافة إلى ما يشكله من قوة ثقافية مؤثرة، ودافعا معنوياً ضرورياً، ومصدراً روحياً لا ينضب ولا يتوقف عطاؤه على مدار التاريخ الإنساني. وعلى ذلك فإن صون هذا التراث هو خير وسيلة للحفاظ على هذا الجانب الثري من ثقافة الفرد والجماعة على السواء. ومن نافلة القول أن نشير إلى أن هذا يتطلب منا -اجتماعياً وثقافياً- العمل الجاد من أجل الحفاظ على أن يُكسب الإنسان ما يحقق به وجوده، ويؤكد هويته، وبمعنى آخر، الحفاظ على بقائه، واستمرار ثقافته.

هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، فإنه يمكن لعناصر هذا التراث أن تكون أساساً لنهضة اجتماعية ثقافية، تسهم في التنمية الاقتصادية للجماعة والمجتمع إذا تم توظيفها توظيفاً علمياً سليماً لا يشوهها، ولا يسيء استخدامها، ولا ينتقص من قيمتها، وقيمة مبدعيها وحاملها وناقليها.

وقد اكتشفت شعوب أنه يمكنها الاستفادة من المعارف والحرف والأغاني والموسيقى والحكايات والاحتفالات الشعبية وغيرها من أشكال هذا التراث الثقافي غير المادي / عناصر الثقافة الشعبية التي تمتلكها في تحقيق تنمية اقتصادية مستدامة لأصحابها من مبدعين وحاملين وناقلين. ولعله لا يغيب عن الذهن أن كثيراً من الأعمال الفنية المحترمة التي لاقت انتشاراً ورواجاً وبقاءً على صعيد الثقافة الإنسانية كلها، لها أصولها في الأغاني والموسيقى والسَّير الشعبية والملاحم والرقصات التي أداها مغنون وحكاؤون وراقصون مجهولون.

والحقيقة التي ينبغي التأكيد عليها أن قضايا حفظ عناصر الثقافة الشعبية الوطنية وصونها، وتعزيز ما تعبر عنه من تنوع يُثري الثقافة الإنسانية عامة، وكذلك ملكيتها الفكرية، قد أصبحت وطنياً وعالمياً أموراً هامة وحيوية لغالبية الدول النامية وشعوبها باعتبارها المالك الأصلي لها. وعلى ذلك فهي -أي الشعوب والدول- صاحبة الحق في التصرف فيها بما يحفظ لها حقوقها، ويمنع عنها الاستغلال غير المشروع، وأعمال القرصنة التي تتعرض لها بشكل متزايد، خاصة في الآونة الأخيرة نظراً للتقدم الهائل في الوسائل الإلكترونية المعاصرة وشبكات التواصل الاجتماعي وغيرها.

لقد طالبت الدول النامية - وما تزال تطالب - بضرورة توفير الحماية لعناصر ثقافتها الشعبية فيما يمثلته تراثها الثقافي غير المادي من خلال الجمع والوصف والتوثيق والصون بهدف الحفاظ على هويتها الثقافية، ومنع استغلال هذه العناصر دون مقابل وهو ما دارت حوله المناقشات في الاجتماعات والمؤتمرات خلال ما يزيد على نصف قرن في إطار منظمات الأمم المتحدة (منظمة الأمم المتحدة للتربية والثقافة والعلوم / اليونسكو، والمنظمة العالمية للملكية الفكرية / الويبو).

والحقيقة التي ينبغي أن تكون واضحة تماما، أن مسؤولية صون عناصر الثقافة الشعبية العربية التي يمثلها التراث الثقافي غير المادي وحمايته لما يعبر عنه من هوية، ولما له من قيمة ثقافية، وتاريخية، واجتماعية، واقتصادية يتطلب تضافر الجهود على الصعيد القومي عن طريق العمل المشترك لاتخاذ اجراءات عملية - علمية وقانونية - تؤكد أن هذا التراث يمثل جانبا كبيرا، غاية في الأهمية من ثقافتنا الشعبية التي تشكل في جوهرها هويتنا المستمرة عبر التاريخ. وأن هذا يقتضي بالضرورة :

- أولا: العمل على زيادة الوعي بقيمة عناصر هذه الثقافة الشعبية على الصعيد الإنساني عامة، وعلى الصعيد الوطني اجتماعيا واقتصاديا خاصة، بكل الوسائل المتاحة سواء عبر مناهج التعليم، ووسائل الاتصال المرئية والمسموعة والمكتوبة، والمؤتمرات والندوات، وورش العمل وغيرها. وهنا ينبغي الاعتراف بأن هذه المجلة تقوم بسد فراغ هائل في هذا المجال وتنهض على نحو علمي بدور هام ملحوظ في تعميق الوعي بالثقافة الشعبية وأهمية الحفاظ عليها واحترامها ودراستها، إلى جانب شقيقات لها في المجال ذاته.

- ثانيا: أن يتم - في كل بلد عربي - إنشاء قاعدة بيانات علمية وطنية تسجل عناصر الثقافة الشعبية فيما يمثلها التراث الثقافي غير المادي لكل بلد عن طريق جمع هذه العناصر، ووصفها وصفا علميا دقيقا، وتوثيقها وتصنيفها، تمهيدا لإنشاء قاعدة بيانات عربية تضم عناصر هذا التراث وتعتمد - أو تُبنى - على هذه القواعد الوطنية الخاصة بكل بلد.

ولعله ينبغي أن يكون واضحا أننا عندما ندعو إلى جمع عناصر الثقافة الشعبية العربية، وصونها، وحمايتها بإنشاء قواعد بيانات تضمها إنما نصدر في الحقيقة عن واقع ثقافي اجتماعي يتسم بالتنوع الثري، وتؤكد هوية عربية مشتركة ماضيا وحاضرا، وهو ما يجب تأكيده وتعميقه والحرص على استمراره وإثرائه. هذا بالإضافة إلى إتاحتها بشكل منظم موثوق به يحقق الاستفادة منها وتنميتها على نحو علمي مدروس بما يناسب الحاجات الإنسانية في الحاضر والتي تستجد في المستقبل، دون إهدار لحق الفرد المبدع أو الجماعة التي حافظت على هذه العناصر من آداب وفنون ومعارف وتقاليد وتناقلتها عبر أجيال.

والذي لا شك فيه، ولا ينبغي أن يغيب عن الذهن، أن الهدف من إنشاء قواعد البيانات التي تتضمن عناصر الثقافة الشعبية بهدف صونها وحمايتها مما أشرنا إليه لا يقتصر فقط على ما يمكن الحصول عليه من منافع مادية أو عوائد اقتصادية؛ ذلك أن الحفاظ على الثراء والتنوع الذي يميز الثقافة الشعبية العربية ويؤكد هويتها ويصونها أهم كثيرا من التركيز على المنافع والعوائد الاقتصادية رغم أهميتها التي لا نتكر لها ولا نقلل من شأنها.

لقد استقر الأمر علميا وعالميا على أن قواعد البيانات الخاصة بعناصر الثقافة الشعبية هي الأسلوب العلمي المعاصر الذي يتم عن طريقه التعرف على هذه العناصر المجموعة جمعا ميدانيا موثقا ومن ثم حمايتها، كما أنها هي الوسيلة الإيجابية المعتمدة لحفظ هذه العناصر وتنظيم الجهود المبذولة للاستفادة بها في الدراسات العلمية وفي دمجها في مجالات الاستثمار الاقتصادي المتعددة لتحقيق تنمية مستدامة للمجتمع أفرادا وجماعات. هذا إلى جانب أنها الوسيلة الوحيدة الموثوق بها - فيما نرى - للحفاظ على إبداع ثقافي وفني يوشك أن يضيع أو يختفي مع ما له من قيمة وطنية وإنسانية.

أ. د. أحمد علي مرسي

البغال (البقال) هو بائع الخضار المتجول، ومن أهم الخضار التي كان يبيعها هي الخضار الورقية، كالبگل (البقل)، أي الكراث، والرويد، أي الفجل، وغيرها. وتتمثل هذه الأنواع من الخضار في النداء الذي ينادي به البقال وهو يروج لبضاعته، من هذا النداء، على سبيل المثال، «رويد وبگل... بگل ورويد». هذا، وتختزل الذاكرة الشعبية العديد من الصور التي تتضمن كل مراحل زراعة وإعداد وبيع هذه الأنواع من الخضار، بالطبع لا يمكننا أن نتناول كل تلك الصور وما ترتبط به من معارف وكنايات وأمثال، ولكننا سنحاول عرض بعض من ذلك الموروث الشعبي الذي ارتبط بهذه المهنة وهذه الأنواع من الخضار.

الغلاف الأمامي

البغال (البقال): بائع الخضار

الصورة الأولى تبدأ منذ الصباح الباكر حيث يبدأ الفلاح بحصد هذه الأنواع من الخضار ومن ثم غسلها، وبعد ذلك، يفترش الفلاح له مكاناً في الظل ويضع أمامه كومة من خوص سعف النخيل ويبدأ بعدها بعملية «التكشيم» (التكشيم)، أو عملية «تكشيم الخوص»، وهي عملية فلق الخوص إلى شرائح طويلة، وكشيم (أي قشيم) الخوصة أي فلقها، وتسمى شرائح الخوص التي تم فلقها باسم إكشيم (أي قشيم) وجمعها إكشوم (أي قشوم). وهذه الشرائح من الخوص يستخدمها الفلاح في عملية ربط الخضار وجعلها في صرر (أي حزم). وبعد إعداد الصرر تصبح الخضار جاهزة للبيع، فأما أن يسوقها الفلاح بنفسه أو يبيعها للبقال، يقوم البقال بوضع صرر الخضار في مراحل (جمع مرحلة) وهي أوعية مصنوعة من الخوص، وتوضع هذه المراحل على ظهر الحمار، ويعدّها يبدأ البقال مشواره بالطوفان حول البيوت.

وعملية بيع الخضار قديماً لها صورة لا بد من التوقف عندها، فلم تكن الخضار تباع فقط مقابل مبلغ معين، وإنما تباع بالمقايضة أيضاً. حيث كانت الناس قديماً تجمع الطعام، أي نوى التمر، مع بقايا الخبز والرز وفضلات أطعمة أخرى، فلم يكن يرمى شيئاً من بقايا الطعام إلا العظام، ويعدّها تقايض هذه الفضلات مع البقال.

يستخدم البقال ميزاناً خاصاً للمقايضة يتكون من كفتين وكل كفة عبارة عن كفة (قفة)، وهي وعاء من الخوص، وهناك طريقة خاصة لحساب المقايضة، فأحياناً يقوم البقال بتقسيم ما يعطى له من فضلات إلى قسمين متساويين في الوزن، ويحتفظ بنصف ويقايض بالنصف الآخر، فيضعه في قفة من قفاف الميزان ويضع في الأخرى نفس الوزن من الخضار، أي لكل فرد يعطى خضاراً بمقدار وزن نصف الفضلات التي يقايض بها، هذا، وتتباين نسبة المقايضة بالفضلات بحسب سعر الخضار. وهذه الفضلات التي يجمعها البقال تستخدم كعلف للماشية.

هذه بعض الصور المختزلة في الذاكرة الشعبية، ولا زالت الذاكرة الشعبية تحتفظ بالكثير من الموروث الذي ارتبط بالبقال والبقل والرويد وغيرها من الخضار.

أ. حسين محمد حسين



عدسة: ناهي علي

على غلافنا الخلفي لهذا العدد، صورة لسيدتين من أقاصي الغرب، حيث (المكسيك)؛ تلك البلاد التي امتازت، وما تزال، بغنى ثقافي تولد منذ وطفى الإنسان جغرافيتها قبل ما يقارب الـ 15 ألف سنة، مُشكلاً للثقافات الأولى التي سبقت قيام «حضارة المايا» العريقة، وصولاً إلى آخر الحضارات الشامخة فيها، «حضارة الأزتك» الأقلّة على يد الإسبان، بيد أن هذا الأقول لم يوقف أناس هذا البلد الخصب عن إنتاج ثقافات انصهرت مع ثقافة الغزاة، وثقافة الوافدين الجدد الذي جلبهم الإسبان معهم كعبيد، ما جعل (المكسيك) ومختلف بلاد الأمريكتين، تختص بغنى ثقافي، انعكس على أناسها في مختلف جوانب حياتهم؛ من عاداتهم، إلى طقوسهم، وأزيائهم، وطعامهم... وغيرها من التجليات التي تظهر انصهار الثقافات وتداخلها على مر التاريخ.

الغلاف الخلفي

«كونشيروس» من الديني إلى الشعبي

في صورة الغلاف، الملتقطة بهرجان تقليدي أقيم في (ولاية خاليسكو)، تقف السيدتان مستعرضتان ملابسهما الأتكية التقليدية، الميزة بريقها وزخرفتها، إلى جانب الريش الذي يكسو الجانب الخلفي لطوق الرأس، وتعمل يمناهما أداة لإصدار أصوات الخشخشة أثناء أداء الرقصة التقليدية المسماة «كونشيروس» (Concheros)؛ وهي من الرقصات التقليدية المتأصلة، التي تعود بجذورها إلى «الأزتك»، التي ازدهرت في وادي المكسيك، وأُلفت مطلع القرن الـ 16، بعد الغزو الإسباني، إلا أن عناصر طرأت على هذه الرقصة التي طعمت ببعض الفنون الوافدة مع الغزاة.

فقبل آلاف السنين، ابتكرت قبائل الـ «تشيتشيبيكا» (Chichimeca) رقصة الـ «كونشيروس» لتكون رقصة طقسية تمارس من قبل الشعوب الأصلية، ضمن طقوس شعائرية لاستدعاء أرواح الأسلاف، وقد استمر أداء هذه الرقصة ضمن طقوس ديني، حتى منتصف القرن الـ 20، حيث أخذت هذه الرقصة أهمية ثقافية بوصفها شكلاً من أشكال الرقص الشعبي.

في هذه الرقصات، تتداخل الحركات الإيقاعية التي يزامنها الجسد مع الموسيقى والأصوات المختلفة، للوصول لتجربة روحية يخوضها الراقصون. ولهذه الحركات وظائف متعددة، تعطي صاحب الأداء تجربة تمتد للجانب البيولوجي، وهو بُعد يُفترض بأن أداء هذه الحركات الجسدية المتناغمة، له تأثير مباشر على وظائف الدماغ، مفسراً الاندماج الكامل للراقص والحالة التي يعلو إليها.

فأياً كانت أشكال الرقص، دينية أو شعبية أو تسلوية، فإنها تشترك في بعض الخطوط العريضة، كالأداء المتناسق، وتحريك أعضاء الجسد بشكل متناغم، وأداءه في جماعات، وكل ذلك يؤدي لانعكاسات على الحالة الفسلجية للجسد البشري، إذ أن للإيقاع المتكرر بين الموسيقى وحركة الجسد ارتباطات تأثيرية على الدماغ، وهذا ما يشير إليه عالم الأعصاب (أندروني نيويرج)، وعالم النفس (يوجين داكويلى) في بحثهما عن المنشأ العصبي للدين، إذ يعتقدان بأن «جذور الطقوس الشعائرية لكل المجتمعات البشرية، من أشدها بدائية إلى أكثرها رفعة، هي نتاج الحاجة العصبية البيولوجية المتأصلة في جميع الكائنات الحية، لكسر حدود الذات وتجاوزها»، وهذا ما يقوم به الرقص، الذي يكسر حدود الذات ويتجاوزها نحو الاتصال بالمطلق، أو بالكائنات الميتافيزيقية، كأرواح الأسلاف، أو الآلهة.. أو غيرها.

أ. سيد أحمد رضا



Image by:
official photograph during the International
Folk and Dance festival Ohrid Waves
2019 which was in July 2019.

د. عبد الله بن معمر - الجزائر

الفضاء السكني والثقافة: نحو أنثروبولوجيا للمنزل

حينما وجه الأنثروبولوجيون أنظارهم نحو الطريقة التي يشغل بها الناس مساكنهم، وأماكن الصيد والعمل، لاحظوا على الفور بأن الفضاء ليس حاملا محايدا. فبعض الأماكن تكون خاصة بالاحتفالات المقدسة، وأخرى تكون ممنوعة على الرجال أو النساء، وثمة أماكن يجب اجتنابها لأنها مسكونة بالأرواح الشريرة.

وقد كان الاهتمام الأول للباحثين، فيما يتعلق بشغل الفضاء، يتعلق بمورفولوجيا المدن والقرى. ففي حداثك الكواري وصف مالمينوفسكي كيف أن لدى الترويرانديين تكون القرية مبنية حول موضوع مركزي مخصص للمراسيم، والرقص والممارسات الجماعية. والمساكن العائلية مرتبة حسب مكانة كل عائلة. وفي كتابه الأنثروبولوجيا البنيوية حاول ليفي - ستروس بناء نظرية رمزية في شغل الأماكن، تكون انعكاسا لبنية اجتماعية وذهنية معقولة جدا^١.



وهكذا فداخل المنازل ذاتها نجد تقسيما رمزيا للمكان. إن الساطة والمركز والمقدس، إذن، تتدخل في الفضاء. وهذا الطابع الخاص بالفضاء ليس خاصا بالمجتمعات التقليدية فقط، بل إننا نجده أيضا في المجتمعات الحديثة تحت صور شتى. مثال ذلك المكتب الكبير للمدير، وفصل المراهيض العمومية بين الرجال والنساء، وفضاء الكنائس المقدس وغيره⁴.

وهكذا فإن المفهوم الثقافي والاستخدام الاجتماعي لمصطلح المكان، كان محورا للاهتمام الأنتروبولوجي من خلال مجالات عديدة من البحث بدءا من المورفولوجيا الاجتماعية ومرورا بالإيكولوجيا الثقافية و انتهاء بدراسات الشعائر، والرمزية، والفلسفة السلافية، والميدان الأحدث نسبيا هو أنتروبولوجيا الفراغ. وقد أضافت الدراسات الأنتروبولوجية للمكان اللثام عن عدد من الموضوعات الاجتماعية المختلفة، منها الأسلوب الذي يعكس به استخدام المكان وتوزيعه ملامح البناء الاجتماعي، والأسلوب الذي يعكس من خلاله المفاهيم والتصورات الفلسفية والكوزمولوجية (المتصلة بتفسير نشأة الكون) ومضامينها الإيكولوجية (البيئية)، وأخيرا أسلوب التحكم في المكان عمدا أو عن غير عمد⁵.

أعمال الأنتروبولوجيين تبين كيف أن استعمال الفضاء يختلف باختلاف الثقافات. فئات التقابل طاهر/الجنس، خاص/عام، مذهب/غير مذهب، ذكر/أنثى، مفاهيم التجمع، والتربية أو العائلة، التي تستدعي غالبا فيما يخص الصعوبات المتعلقة بالمساكنة في المجموعة الحضرية الواحدة، تفهم بطريقة مختلفة حسب الثقافات الأصلية.

والأنتروبولوجيا تحاول وصف وفهم الانتاجات، والممارسات والتصورات الخاصة بالفضاء الإنساني في اختلافاتها⁶.

تعريف أنتروبولوجيا الفضاء:

قبل تعريف أنتروبولوجيا الفضاء لنتساءل أولا مع لويس مورو Louis Moreau إن كانت هذه الأنتروبولوجيا ممكنة. إنه -فيما يرى مورو- بالنظر

ففي العديد من المجتمعات التقليدية يتم بناء القرى حسب قواعد محددة لشغل الفضاء، بحيث أن بعض المنازل تكون مخصصة للرجال، وأخرى للنساء، بعض المواضع تكون محصورة على المراسيم وبعضها الآخر على القادة أو الشامان، الفضاءات الخاصة والعامة المخصصة للبعض أو المحظورة على البعض الآخر، تعد مؤشرات رمزية قوية جدا، بحيث من يترقبها يرتكب محرما حقيقيا. فبنية القرية البورورية تقوم على مركز موحد يتألف من دار للرجال ومنزل العازبين ومقر اجتماع الرجال المتزوجين الذي يحظر على النساء دخوله حظرا تاما. كما يشمل المركز أيضا ساحة الرقص المتاخمة لدار الرجال. إن تلك البنية تقوم على العلاقة بين المركز والأطراف التي تتجلى في تضادين: التضاد بين الذكر (المركز) والأنثى (الأطراف)، والتضاد الآخر بين المقدس والدنيوي، ذلك أن المركز يستخدم كمسرح للحياة الاحتفالية، في حين يتم تخصيص الأطراف للنشاطات المنزلية التي تزاولها النساء باعتبارهن مستبعدات بطبيعتهن عن أسرار الديانة².

الفضاء الاجتماعي أتوني atoni مبني حول محاور رئيسية عديدة والتي تبرز كتمظهرات، ضمن أبعاد مختلفة، لتقابل أساسي بين الخارج والداخل. هذا المحور يقع أولا بين الشرفة حيث يأكل الرجال وقيام جماعات العزاب، وعمق المنزل، حيث تأكل النساء والفتيات وينمن. لدى التتوم الشماليين، هناك تقابل بين الباب الأمامي، المخصص للرجال ويعتبر كعين للمنزل، والباب الخلفي، يعتبر كمهبل للمنزل ويستعمل من قبل النساء. داخل المنزل أتوني هذا التقابل يظهر بين الجانب الأيمن (الذكوري) والجانب الأيسر (الأنثوي) يرى من الداخل مقابلا للباب الأمامي، على اليمين توجد المسطحة الكبيرة حيث تخزن الحبوب النيئة، والتي تستخدم ككرسي للرجال، على اليسار يوجد المطبخ وكذلك المساطح حيث يعرض الطعام المطبوخ، وحيث تلد النساء، هذا التطابق بين التقابل نبي/مطبوخ، والتقابل الخارج/الداخل يفسر بتصور المطبخ على أنه نار داخلية تقابل الشمس باعتبارها نارا خارجية³.

إنه من خلال تلك الأعمال يمكن القول إن «أنتروبولوجيا الفضاء تهتم بطرق السكن وبالطرق التي تنظم بها المجتمعات الفضاء»^٩.

علم كهذا للفضاء الإنساني صار ممكنا وضروريا، يهتم بالفضاء السكني الممارس والمعلوم به، والمرسوم، والمتمثل والمنطوق، والمتقاسم ليس فقط على استعمالات الفضاء، وليس فقط علم إنتاج الفضاء السكني من قبل فاعلين مختلفين ومختلف الهيئات المهنية، ولكن أيضا نظرية للأشياء المكانية ذاتها، وطرق تنظيمها في الزمن.

وتذهب أليس هاتزوبولون Alice Hutzopoulon إلى أن أنتروبولوجيا الفضاء تهتم بعلاقات الإنسان بالفضاء والزمن^٩.

مفهوم الفضاء السكني أو المسكن:

سنتعامل مع كلمات: مكان، وفضاء، ومجال على أنها مترادفة، وهذه الكلمات يجعلها خليل أحمد خليل تقابل كلمة Espace الفرنسية و Space الإنجليزية، ويعرف المكان بالقول: «المكان من التمكن، لا من الكون (كالقول من القول)، هو حاوي الشيء المستقر. ويميز بين المكان والمكانة. فالمكان في الحسي (كالمنزل) والمكانة في المعنوي (كالمنزلة)»^{١٠}. و«المكان هو الموضوع، وجمعه أمكنة، وهو المنحل (Lieu) المحدد الذي يشغله الجسم. تقول مكانا فسيحا، ومكان ضيقا»^{١١}. وهكذا فالمكان يحيلنا إلى شيء حسي يشغله الجسم، وبهذا المعنى فإن المكان تتعدد أنواعه وصوره تبعا لأبعاده وحسب شاغله وما يجري داخله، ولهذا فالمسكن أو المنزل يمثل أحد أنواع المكان.

بالرجوع إلى الجذر اللغوي للكلمة (س. ك. ن) نجد المشتقات الفعلية والاسمية منه تحيل على أربعة معان رئيسة:

1. المنزل بمعناه المادي المباشر: فالسكن والمسكن: المنزل والبيت.



إلى الأعمال التي أنجزها علماء اجتماع وأنتروبولوجيون وجغرافيون، أمثال بالوندي (فضاء المدن الإفريقية)، علماء اجتماع مدرسة شيكاغو (ساهموا في تأسيس أنتروبولوجيا الفضاء السكني)، روبرت هيرتز Robert Hertz وأعماله حول الذاكرة الجمعية، قام علاوة على ذلك بتحليلات دقيقة للفضاءات الإنسانية، مثلا مكان الحج، إنه بالنظر إلى ذلك يمكن الحديث عن أنتروبولوجيا الفضاء فيما يذهب لويس مورو. ويضيف هذا الأخير أنه في ميدان الفضاء ليس هناك تمييز بين علم الاجتماع والأنتروبولوجيا، ويدخل معهما علم اجتماعي آخر هو الجغرافيا الإنسانية، فهذه الأخيرة منذ عشرات عديدة أتتحت حول الفضاء المعيش والفضاء السكني أعمالا يكون أحيانا من الصعب القول عنها إن كانت أنتروبولوجية أو سوسيولوجية أو جغرافية. هذا يجعلنا نؤكد أنه من الضروري أن تفتح أنتروبولوجيا الفضاء على مختلف العلوم الاجتماعية وهذا ما يمنحها خصوصيتها⁷.

- 2. فعل السكن أي الإقامة بالمكان المَعْد للسكنى: فسكن بالمكان يسكن سُكنى وسكوناً: أقام.
 - 3. الإنسان الذي يسكن: فالسكن أهل الدار، اسم لجمع ساكن كشارب وشرب.
 - 4. الهدوء والسكينة: سكن الشيء يسكن سكوناً إذا ذهب حركته... والسكن: كل ما سكنت إليه واطمأنت به من أهل وغيره، وربما قالت العرب السكن لما يسكن إليه، ومنه قوله تعالى: ﴿جعل لكم الليل سكناً﴾ (سورة الروم: الآية 21). و«استكن وتمسكن واستكان، أي خضع وذلل»¹².
- المقاربة الطبيعية أو الجغرافية التي تمنح الأهمية للاعتبارات البيئية والتكنولوجية من أجل تفسير التغيرات في أشكال المنزل.
- المقاربات الإثنوغرافية التي تربط الأشكال المبنية بالتنظيم الاجتماعي وتشد على الوجه الوظيفي للمنزل.
- النظرية الثقافية المتعددة العوامل لراموس رابوبورت التي هي نقد للنظريات الحتمية البيئية والمقاربات الوظيفية للمنزل. هذه المقاربة هي أهم مقارنة لأنها تتجاوز المقاربات الأحادية.

ثانياً: أموس رابوبورت Amos Rapoport

والنظرية الثقافية المتعددة الأسباب للمنزل:

إذا كانت الفكرة المعبر عنها من قبل موس حول الأهمية السببية المزدوجة (البيئية والاجتماعية) قد فتحت الطريق لسبل جديد من البحث المعماري، فإن أموس رابوبورت هو الذي أسهم في تأسيسها النظري. كتابه المعروف جداً، المنزل الشكل والثقافة (1969) هو كتاب مقتضب، ولكنه مقارن، يرفض فيه صاحبه التفسيرات الحتمية المبسطة لصالح مقارنة ثقافية متعددة الأسباب وتاريخية.

أموس رابوبورت رغم أنه مهندس في تكوينه فإنه توجه نحو الأنتروبولوجيا الرمزية ونحو نظريات الهيرومينوطيقا من أجل تحليل المنزل باعتباره مؤشراً على المركز الاجتماعي للأفراد داخل الأنتروبولوجيا الرمزية، هذا الكاتب شدد دائماً على واقع أنه لا يبحث عن إثبات عمل القوى السوسيو-ثقافية خصوصاً في اختراع المنزل، ولكن بالأحرى عن أسبقيتها. بعبارة أخرى إنه يجهد من أجل فكرة أن هناك دائماً قوى عديدة مشتركة تتدخل في تشكيل المنزل، بعضها هي عوامل أولية (الثقافة) وبعضها الآخر عوامل معدلة أو ثانوية (المناخ مثلاً).

وفي كتابه الثاني من أجل أنتروبولوجيا للمنزل رد فيه الاعتبار للمنهج الأنتروبولوجي أخذاً في الاعتبار البيئة العامة ومبيناً تعقيد العلاقات التي تربط الإنسان بالمكان. فهو محاولة لتقديم مخطط دراسة للتنوع

ويبدو أن كل هذه المعاني تتركز حول معنى القرار والثبات، في مقابل الحركة والاضطراب. فالمسكن أو المنزل هذا الوسط المادي الحامي والمحمي في الوقت نفسه يحقق السكينة والهناء والراحة والاطمئنان ولذلك سمي مسكناً.

المقاربات المختلفة للمنزل

أولاً: الدراسات الأولى حول المنزل:

فحص البيئة المبنية يجد أصله في النظريات الأولى للحتمية البيئية، وفي التقاليد الإثنوغرافية. الحتمية البيئية هي وجهة نظر تشدد على الأثر المباشر للبيئة الفيزيائية على المنزل، متجاهلة أو مخسفة عوامل أخرى (السياق التاريخي، خصوصيات ثقافية، التنظيم الاجتماعي إلخ). في المقابل الوظيفية في الهندسة المعمارية تركز على الشكل المبني تبعاً للاستعمال الذي خصص له. هاتان المقاربتان مهما تعارضتا فقد قدما تحليلاً تطورياً للمسكن. الأولى تشدد على تطور التقنيات، والثانية على تكيف المسكن مع الحاجات. التعارض النظري بين الطبيعيين والوظيفيين تحدد النقاشات حول الهندسة المعمارية إلى غاية بداية السبعينات، فترة انطبعت بالأعمال المحددة لراموس رابوبورت حول العلاقة بين المنزل والثقافة. ولذلك يمكن أن نحدد المقاربات المختلفة للمنزل في:

مأوى، بل إن له أوجها رمزية وكوسمولوجية. هذه النظرية تذهب إلى حد اعتبار المنزل معبدا، وتنفي كونه مأوى أو إقامة. ولكنها - فيما يرى رابوبورت - نظرية مبسطة لأنها تهمل الحاجات الضرورية.

وينتهي رابوبورت إلى التأكيد أن العوامل البيئية والاقتصادية ما هي إلا عوامل ثانوية أما العوامل الأساسية التي تحدد شكل المنزل فهي العوامل السوسيو-ثقافية، يقول رابوبورت: «إن المنزل مؤسسة مبتدعة ضمن سلسلة كاملة من الاهتمامات المعقدة، وليس مجرد بناء. فكما أن بناء منزل يعد ظاهرة ثقافية، فإن شكله وتهينته يتأثران بالضرورة بالمحيط الثقافي الذي ينتميان إليه»¹⁵.

مستلهمة من أعمال رابوبورت، سوزان كنت Susan kent اقترضت أن الأفراد ليسوا أبدا دمي لبيئتهم الفيزيائية. إنهم، على العكس، يمتلكون مصادر ثقافية ورمزية تمكنهم من التحكم في المنزل من أجل إشباع حاجاتهم الاجتماعية. من غير إبعاد أهمية العناصر الفيزيائية، سوزان كنت اعتبرت البيئة الفيزيائية للمنزل كأداة بسيطة تتوسط العلاقات بين الأثاث وبيئته. يأنجاز هذه الوساطة، تعتقد الكاتبة أن «كل الباقي ثقافي»¹⁶. المنزل لدى كنت لا يوجد مستقلا عن الإرادة الإنسانية. إنه منتج للفكر البشري. إن المنزل يصبح عملية خلق وفهم لأشكال البناء والانتماء.

سوزان كنت لاحظت في الأخير أن المنزل يتنوع في أهميته حسب الخصائص السوسيو-ديمغرافية وأساليب الحياة، والوضعية التي ترجع إلى ميادين أخرى، نتيجة تذكر مرة أخرى بأعمال رابوبورت.

أكثر من كنت، من عرف كرائد للأبحاث السيميائية والأنثروبولوجيا الرمزية هو الجامعي أومبرتو إكو Umberto Eco. دائما متموضعا ضمن توجه رابوبورت، هذا الكاتب طور نظرية كاملة من السيميائية المطبقة على الظواهر الميدانية. في كتابه A theorie of semiotics (1976) إكو عرف الهندسة المعمارية كنسق من الأشياء المنتجة والفضاءات على أساس أنظمة من الاتفاقيات (قوانين). هذا الوجه الاتصالي

الهائل في أنماط وأشكال المنازل والقوى التي تؤثر فيها. فهو يحاول أن يضع نوعا من النظام في هذا الميدان المعقد ويساعد في الفهم الأحسن للأسباب الرئيسية المحددة للمسكن.

ينطلق رابوبورت أولا من نقده للنظريات المختلفة التي حاولت تفسير شكل المنزل¹³. هذه النظريات اعتمدت على عوامل مختلفة بعضها أدخلت الأوجه المادية كالمناخ والحاجة إلى المأوى، والمواد والتقنيات والموقع، وبعضها أدخل الأوجه الاجتماعية، الاقتصادية والعسكرية والدينية. لكن اعتماد تلك النظريات على عوامل أحادية تكون قد قدمت تفسيرات مبسطة في حين أن شكل المنزل ظاهرة معقدة.

فالمناخ والحاجة إلى المأوى ليس عاملا كافيا إذا عرفنا أن هناك منازل مختلفة الشكل بنيت في منطقة مناخية واحدة، ومهما كانت أهمية عامل الحاجة إلى المأوى فإنها لا يجب أن تؤخذ في الاعتبار لذاتها؛ فبناء منزل ليس فعلا طبيعيا وعالميا باعتبار أن هناك قبائل في مناطق كشرق أسيا وأمريكا الجنوبية وأستراليا ليس لها منازل. إذن هناك عوامل أخرى تتحكم في شكل المنزل كالمعتقدات الدينية والموقع الاجتماعي وغير ذلك.

كذلك المواد والبناء والتقنية ليست عوامل محددة بل هي عوامل معدلة لأنها لا تتحكم فيما يبني ولا في شكله، فقد تستخدم مواد واحدة ولكن أشكال المنازل تختلف.

والموقع بدوره يندرج ضمن هذه العوامل المعدلة لأن أشكالاً من المنازل عبر التاريخ قد بنيت في موقع واحد.

أما بالنسبة للعوامل الاقتصادية التي تندرج ضمن العوامل الاجتماعية، فإنها ليست عوامل محددة. يقول رابوبورت «باعتبار أن المنزل تعبير عن تصور للعالم، فإن النظام الاقتصادي ليس له أثر محدد لشكل المنزل»¹⁴.

وفيما يتعلق بالدين فقد ذهب البعض إلى القول في مقابل الحتمية الفيزيائية بحتمية ضد طبيعية، تهمل العوامل الطبيعية تماما وتعزو شكل المنزل إلى الدين. ويعد ميرسيا إلياد من أنصار هذه النظرية، فقد أكد على الخاصية المقدسة للمنزل، فهذا الأخير ليس مجرد



③

- الناحية الوظيفية والمورفولوجية ويشمل هذا دراسة الأثاث واستعمالاته، والمعتقدات المرتبطة به، وطقوس البناء، والمطبخ، وعلاقة المنزل بالحديقة والحقل، العناية بالمنزل وتزيينه، وطريقة بنائه فردياً أو جماعياً...
- الغاية من المسكن: أي دراسة المسكن من حيث الاستخدام الخاص والعام، ذلك أن هناك منازل خاصة بالرجال ومنازل للنساء الحائضات...
- دراسة التجمعات السكنية: ذلك أن الدراسة الإثنولوجية للمنزل لا تكتمل في نظر موسى بدون دراسة القرية أو المدينة في حال وجودهما، لأن المنزل لا وجود له لذاته إلا في البلدان التي تكون فيها المساكن متفرقة ولكن هذه الحالة نادرة¹⁹.

هكذا إذن تتعدد الوجوه التي ينبغي أن يتناول منها المنزل أنثروبولوجيا لأنه ظاهرة معقدة تتداخل وتشابك في إنتاجها عوامل عديدة، يقول برومبيرغر: «إن المسكن، الذي هو تقنية استهلاك لا تخضع للضغوطات المادية والوظيفية بقدر خضوعها لتقنيات التصنيع أو الكسب، يظهر في الواقع كحصيللة عوامل عديدة (أرضية، مناخية، تاريخية، اقتصادية، اجتماعية، رمزية، إلخ). ينظمها كل مجتمع ويرتبها حسب شكلية خاصة به. إن دراسة إثنولوجية للبيت تهدف إلى إلقاء الضوء على هذه اللعبة المعقدة للمعايير والمتطلبات والحدود التي

يهيمن حسب إكوعلى الوجه الوظيفي والنفعي للهندسة المعمارية ويسبقه من وجهة النظر هذه، استنتج أن الوظائف الدالة للمنزل ليست بالضرورة مراجع. إنها ليست بالضرورة وظائف يمكن أن تنجز أو أنها قد انحزرت. إنه يفترض وجود في بعض المجتمعات وحدات سكنية لم تستعمل أبدا، لكن دورها في تواصل المركز الاجتماعي للمالك مهم، ضمن هذا المسالك، الوظائف الدالة للمنزل هي قبل كل شيء ثقافية، قبل أن تكون أفعالا ملموسة. بعبارة أخرى المنزل هو أساس دال، بالمعنى السوسوري (دوسوسير) للكلمة، الذي يدل على معنى (مدلول)¹⁷.

من أجل دراسة المنزل أنثروبولوجيا:

ذكرنا سابقا أن الإثنولوجيين والأنثروبولوجيين أدركوا دائما الارتباط بين المكان والمجتمع والثقافة، والمنزل يمثل أحد جوانب المكان ولذلك فقد أولوا هؤلاء عنايتهم به من جوانب متعددة. يحدد لنا مارسيل موس الجوانب التي ينبغي أن يتناولها الإثنولوجي في دراسته للمسكن كما يلي¹⁸:

- نوع المواد الداخلة في بناء المسكن وهذا يقود إلى دراسة شكله (دائرة، مربع، مستطيل...) ولعمقه (كهف، خيمة، المسكن ذو الجدران والسقف).

والبيت لكونه يرمز إلى وحدة الانتماء الاجتماعي يعد المكان الذي تتوضح فيه آليات المصاهرة والنسب، وذلك من خلال اختيار المسكن، ومن خلال القواعد والإستراتيجيات التي تتحكم بتناقلاها، والمسكن وتوابعه من حيث المساحة والمظهر الخارجي يشير إلى الوضع الاجتماعي - الاقتصادي لمن يقيم فيه.

5. طرائق تصور وسكن الحيز المنزلي التي تعبر عن قيم مجتمع: يقوم الفضاء السكني على مجموعة من التقابلات: خاص / عام، داخل / خارج، مغلق / مفتوح، وهذه الفئات تعالجها كل ثقافة على طريقته. فقد يغلب تصور خلوي للبيت، إذ تجري غالبية الأعمال في أماكن مشتركة، وقد يغلب تصور وحدوي، إذ تخصص كل عائلة بمجالها الخاص المتكامل، وتارة تحفظ الخصوصية الشخصية بعيدا عن الأنظار داخل جدران خارجية حاجبة مثلما هو في العالم الإسلامي، أو يتم التعبير عن هذه الخصوصية بطرق أخرى. ويمكن أن يقسم السكن إلى غرف مختصة بوضوح أو، على العكس، أن تُولف وحدة متعددة الوجوه. وهذه الطرق في إدارة المكان تشكل جزءا من نظرة مثالية للراحة تدغم، في نسب متغيرة حسب المجتمعات، البحث عن الظل أو النور، الانتعاش أو الدفء، القرب أو البعد بين الأفراد، وعن أثاث محدد أو مقتصر على الحد الأدنى.

6. الروابط الرمزية التي تنسجها المجتمعات بين العمارة ومجمل معتقداتها وتصوراتها: تتجلى هذه الروابط من خلال الممارسات الطقوسية التي تدشن البناء (القربان، تقديس الحدود)، وتؤمن حمايته (وضع طلاس على النوافذ لإبعاد التأثيرات المؤذية)، وإعطاء قيم متناقضة لأقسام البيت العليا والسفلى، الشرقية والغربية، الأمامية والخلفية مثال ذلك مسكن القبائلي بالجزائر كما بين بورديو.

7. القواعد الجمالية التي تتحكم بالشكل الهندسي العام: تحديد المساحات المبنية، توزيع متطابق أو غير متطابق للنوافذ، تقدير المواد الخام أو

تتداخل في إنتاج واحتلال الحيز المعمّر»²⁰. ولذلك يرى برومبيرغر ضرورة أخذ الأمور التالية في الاعتبار:

1. الإجابات الاصطفائية التي ترد بها الهندسات المحلية على مساوئ المحيط المجاور (قسوة الطقس، الحشرات، إلخ): فبناء المساكن لا يخضع لاعتبارات عملية فقط، بل هناك ضغوطات المناخ التي تحدد مواقع الإقامة، ووجهة المباني وشكلها، واختيار المواد. كذلك ينبغي الأخذ في الاعتبار التمايز الاجتماعي (الاستعمال المتباين للمواد حديثة قلما تكون متكيفة مع الظروف المحيطة، في المجتمعات الانتقالية) وكذلك لأسباب الرمزية.

2. الوسائل التقنية المستخدمة بالأخص لحل المشاكل الأساسية لمثانة البناء وهذه الحلول تبرز مستوى التطور التقني.

3. مثانة المسكن وتوابعه في نظام الإنتاج: الاهتمام بعلاقة المسكن بعملية الإنتاج التي تأخذ أشكالا عديدة كتربية الحيوانات الداجنة، وحفظ وتحويل الغلال، والتصنيع وغير ذلك.

4. رمزية التنظيم الاجتماعي عبر هيئة وشكليات إشغال الأبنية: يمثل توزيع البيوت ضمن منطقة سكنية الترجمة المكانية للعلاقات الاجتماعية السائدة: علاقات القرابة، والعلاقات بين الفئات والطوائف أو الطبقات (وضعية إقامة الجماعات المسيطرة التي غالباً ما تكون مركزية ومرتفعة، الوضعية الهامشية والمتدنية لأحياء السكان الخاضعة): التمايز بين الجنسين وطبقات السن التي يرمز إليها في مجتمعات عديدة وجود بيوت جماعية مخصصة حصراً للرجال أو الشباب (بيت الرجال الكبير لدى الكاناك).

ارتباط شكل وحدة السكن وتنظيمها الداخلي ببنية الجماعة البيئية التي تقطنها: فالغرف أو الطوابق قد تتوزع حسب الأجيال (في حالة العائلة الأصلية مثلاً)، قاعة كبيرة مشتركة تجمع كل أفراد عائلة غير منقسمة لتناول الطعام، حجر مختلفة الموقع والمساحة، حسب عدد زوجات زعيم العائلة.

المنزل هو فضاء الخصوصية والحميمية؛

المنزل فضاء الراحة والاستقرار؛

المنزل والحضور الاجتماعي.

أو لا. الدار تحقيق للوجود:

امتلاك منزل هو رغبة كل إنسان ولكن كل واحد يعبر عن هذه الرغبة استناداً إلى الثقافة التي ينتمي إليها ولذلك فإن كل الممارسات التي تتعلق بالفضاء السكني مسألة ترجع إلى الثقافة والجزائري يعبر بصيغ متعددة عن تلك الرغبة، صيغ تؤول كلها إلى اقتران الوجود بالدار أو المسكن الخاص، بل إن الوجود كله ربما اختزل في تملك هذا الفضاء، والمثل الشعبي الجزائري يقول: «لا دار لا دوار» وهو تعبير دقيق عن الاغتراب النفسي والاجتماعي بامتياز، فمن لم تكن له دار تأويه ولا دوار أي أهل وجماعة تحتضنه فهو في الواقع فاقدم لمقومات الوجود، فالسكن «هو نقطة ارتكاز وعلامة مرجعية تثبت وجوده، وترسم له حدوده داخل فضاء كوني ملغز، لهذا غد السكن بمثابة امتداد لصاحبه»²².

إن المنزل أو الدار بالنسبة للإنسان من خلال الكثير من الصيغ التعبيرية كتلك التي ذكرناها، يمثل أساس الوجود، فالذات لا تتمتع بكامل وجودها كإنسان إلا في ظل امتلاك مسكن خاص، إنه «ذلك الفضاء الذي من خلاله، وأكثر من أي شيء آخر، يمكن أن تصبح ذاتاً»²³ لها وجودها وحضورها، ولذلك يكون من المشروع التصرف في الكوجيتو الديكارتي فنستبدل التفكير بالسكن ونقول: «أنا أسكن منزلاً خاصاً إذن أنا موجود» وليست هذه ميتافيزيقا، وإنما هو الواقع الذي يؤكد الارتباط بين الوجود وبين المسكن، فبدون دار لا هناء ولا اعتبار جماعي ولا هوية.

ثانياً. المنزل فضاء الحرية والاستقلالية:

المنزل أو الدار هو فضاء الحرية والاستقلالية بامتياز، فهذا الفضاء المحمي قانوناً والحامي لصاحبه وأهله من كل أشكال الاختراق والتطفل يسمح بممارسات خاصة يمنعها الخارج أو لا يتقبلها، ولذلك تأتي عبارة «تصرف كأنك في بيتك أو دارك» تعبيراً عن هذه الحرية التي يوفرها الفضاء السكني، طبعاً

ما يلجس به البناء، العمل على تالف الألوان، الزخرفة، الخ.. إذن الصيغ المذكورة تمنح البيت تناسقاً فنياً فريداً²⁴.

وهكذا فإن الدراسة الأنثروبولوجية للمنزل تجمع الجوانب المادية والشكلية والرمزية والجمالية، وكل ذلك في ضوء الثقافة.

الفضاء السكني / المسكن / المنزل / الدار: الدلالات والتمثيلات:

المسكن كواقعة إنسانية لم يستترع انتباه الملاحظين الاجتماعيين والأنثروبولوجيين فقط، بل إنه شكل أيضاً أحد الاهتمامات الخاصة للسيكولوجيين والفلاسفة، ولذلك فإنه يشكل نقطة تقاطع للعديد من الفروع المعرفية وهذا إن دلّ على شيء، فعلى تعدد الدلالات والوظائف والأبعاد التي تكون حقيقة هذا الفضاء الإنساني الذي بدأ كهفاً حتى صار اليوم ممثلاً في الفيلا الفاخرة المجهزة بأحدث التكنولوجيا والمتمتعة بفضاءات تابعة (الحديقة، المسبح، الملعب...) من أجل تلبية حاجات الإنسان المتنامية مع تطور الحضارة وتعدد الثقافات.

وكون المسكن محل اهتمام كل تلك الفروع المعرفية يمكننا من الإحاطة بحقيقته، هذا يعني أننا سوف لن نغلق باب التحليل على أي مقارنة من المقاربات العديدة، بل بالعكس إننا نرى فيها نوعاً من التكامل الذي تحتاج إليه الأنثروبولوجيا ربما أكثر من غيرها، ولهذا فإننا نؤكد دائماً على التعاون بين الأنثروبولوجيا والفروع المعرفية الأخرى.

فماذا يمثل المسكن أو المنزل في المتخيل الإنساني سؤال نراه شاملاً بما يكفي للإحاطة بكل التصورات والتمثيلات والرموز التي يتضمنها في وعي ومتخيل كل فرد. إن هناك عدة دلالات للمنزل تتمثل في:

المنزل تحقيق للوجود:

المنزل هو فضاء الحرية والاستقلالية:



غيره تسكينا. وكل ما هذا فقد سكن كالريح والحر والبرد ونحو ذلك»²⁴.

والسكن أيضا الإقامة. سكن بالمكان يسكن سكنى وسكونا: أقام، والسكن أيضا سكن الرجل في الدار، يقال لك فيها سكن أي سكنى، والسكن والمسكن والمسكن: المنزل والبيت²⁵.

والسكن كل ما سكنت إليه واطمأنت به من أهل وغيره، والسكن أيضا: المرأة لأنها يسكن إليها²⁶.

هكذا نحن إزاء معانٍ متعددة لكلمة مسكن فهي تعني الهدوء والسكون والإقامة والمنزل والبيت هذا الفضاء المادي وهي تعني أيضا السكينة والطمأنينة، ولوحاولنا البحث عن الخيط الرابط بين كل المعاني المذكورة فإننا نجد في معنى القرار والثبات تقيض الحركة والاضطراب والذي يؤدي إلى الهدوء والسكينة. وحتى السكين سميت سكيناً لأنها تسكن الذبيحة أي تسكنها بالموت وكل شيء مات فقد سكن²⁷.

وعلاوة على هذه الدلالة أو الوظيفة التي يحققها المسكن فإن اللغة العربية حسب المعاني التي أوردها ابن منظور لكلمة سكن يبدو أنها تنطوي على كل الوظائف الأخرى، هكذا فإن المنزل والبيت هو المكان الحامي مادياً من الأخطار الطبيعية والبشرية.

لا يمكن الحديث عن حرية مطلقة؛ ذلك أنه بقدر ما يسمح هذا الفضاء بأفعال وسلوكيات، يفرض قواعد ومعايير وتقاليد لا يجوز خرقها.

والحرية والاستقلالية في المسكن الخاص تتجلى في الممارسات السكنية اليومية المتعلقة بتلبية الحاجات الضرورية البيولوجية وغيرها، وفيما يتعلق بالاحتفالية، بل وحتى التغييرات أو التعديلات التي يمكن إدخالها على المنزل أو بأحد أقسامه، ولعل هذا ما يعبر عنه المثل الشعبي «البنّاي يبني ومول الدار يعرف وين يحل باب داره» (البنّاء يبني وصاحب الدار يعرف أين يضع باب داره).

ثالثاً. المنزل فضاء الهناء والاستقرار:

الراحة والاستقرار النفسي من الغايات الأساسية للمسكن، إنها إحدى التمثيلات الجوهرية في التخيل الشعبي العربي إلى درجة أن المرأة أو الفتاة المقدمة على الزواج ربما لم تشتترط على شريك حياتها أكثر من توفير «الهناء» ولا يهم بعد ذلك النواحي الاقتصادية.

ولورجعنا إلى الدلالة اللغوية لكلمة مسكن فإننا نجد هذه الخاصية أساس المفهوم. فالسكن في اللغة العربية هو من السكون الذي هو ضد الحركة. «سكن الشيء يسكن سكوناً إذا ذهب حركته، وأسكنه وسكنه

يقول بوزو-ماسابيو: «المنزل يبدو أولاً، ويظل، كعش... في بداية الحياة، منزل المولد يفرض نفسه عبر وحدته، مثل العش فوق الشجرة، معلق بين السماء والأرض... إنه مكان الحميمية العائلية وربما لا شيء آخر»³⁴.

ولكن مع ذلك يبقى العش دون سقف، عكس المنزل، فهو مفتوح من جهة السماء، ولذلك فهو لا يمنع المعتدي.

والمسكن مأوى ذو طبيعة روحية واجتماعية كما بين بوزو-ماسابيو J. Pezeu-Massabuau - فهو فضاء مغلق يمكن العائلة من الانزواء على ذاتها، ويتمتع بالمنعة من أجل حمايتها من العالم الخارجي، ولذلك فإن المنزل في كل البلدان يمثل الرمز المزدوج للعش والقلعة، فبالنظر إليه من الداخل يمثل المنزل عشا يبينه الإنسان الذي يلتصق به كما تلتصق السلاحف بقوقعتها. إنه عش وقوقعة في آن واحد، دافئ وحميمي، ولكنه غير هش مثل العش، مغلق وصلب أكثر من شاغله ولكنه ليس بارداً مثل القوقعة و«إذا كان - كما قال باشلار- الكائن يبدأ مع الهناء، فإن المنزل هو المأوى المطلق، ضروري لراحتنا التي تمكننا من نسيان وإبعاد عدوانية الخارج، وأن نكون ذواتنا»³⁵.

فالمسكن سواء كان «صليبا من الحجارة، أو من الطوب، أو الخشب، أو كان كوخا، أو خيمة أو نقالة، فقد حمانا منذ فجر وجودنا من الحرارة والبرد، ومن المطر والرياح، المنزل كان هو الداخل المقابل للعالم الفسيح والمعادي»³⁶.

رابعاً. المنزل والحضور الاجتماعي:

تكلّمنا عن الدلالات الوجودية والنفسية للمنزل ولكن هناك دلالة أخرى لا تقل أهمية عنها، بل ربما كانت الدلالة الأهم كما سنرى، ويتعلق الأمر بالدلالة الاجتماعية، فالمنزل أو الدار يتضمن قيمة اجتماعية ومضمونا اجتماعيا تتحدد بواسطته قيمة الفرد ومكانته ضمن الجماعة التي ينتمي إليها، بل وبه تتشكل هويته. هذه الدلالة يراها دو رادكوفسكي - Georges-Hubert de Radkowski أساس وظيفة السكن أو المسكن وبالتالي كل حقيقته.

وإذا كان السُّكْنُ أهل الدار³⁸ فإنه لا معنى للسكن بغير أهله فالبيت غير المسكون يمثل الخلاء أما المسكن فهو الفضاء العامر الممتلئ، فضاء الأسرة. والمرأة بما هي سكن يعني أن هناك صلة وثيقة بين المرأة والمسكن الذي هو فضاءها بامتياز في مقابل الخارج كفضاء للرجل. والعيال أهل البيت يعني أن المسكن يحقق وظيفة الإنجاب والسُّكْنُ القوت³⁹ وفي المسكن يجري تلبية دافع الأكل. والسُّكْنُ أيضا النار⁴⁰ والنار تشير إلى الموقد كجزء أساسي من الفضاء الداخلي للمنزل يقوم بوظيفة التدفئة وطهي الطعام وحوله تجتمع العائلة. وهكذا تجتمع في معاني كلمة سكن الأوجه المتعددة لحقيقة المسكن: المادية (المكان الحاوي) والبشرية (الأهل، المرأة) والمعنوية (الطمأنينة، السكون) والوظيفية (القوت، المال، العيال).

وخاصية الطمأنينة والهناء التي يمنحها المسكن كانت موضوعا للتأمل الفلسفي، لقد قدم باشلار مقارنة فينومينولوجية تجاوز بها أطروحة الوجوديين القائمة على أن الإنسان قذف به في العالم. فالبيت بالنسبة له «هو ركننا في العالم. إنه كما قيل مراراً، كوننا الأول، كون حقيقي بكل ما للكلمة من معنى»⁴¹.

والفضاء السكاني لأنه فضاء الألفة والخصوصية فإنه يرمز له بالعش، يقول المثل الشعبي الجزائري: «فَعَشْنَا وَيَنْشَأُ» (فِي عَشْنَا وَيَطْرَدْنَا). وبدلاً من أن يقول أحدهم أبني منزلاً أو مسكناً أو داراً يقول «أبني العش». والعش هو أحد التسميات المرادفة للمسكن في اللغة الفرنسية رغم أن لكل اسم أو لفظ شحنته الدلالية والعاطفية. هكذا فإن العش بما هو ناعم وحميمي ودافئ ومريح رغم ضيقه، فإنه يستدعي مشاعر الحب والحياة العائلية المقصورة على الأعضاء الأكثر قرباً⁴². وسيرا على خطى باشلار عبر التحليل الفينومينولوجي للمنزل الذي يمثل عشا وقوقعة أيضاً، فإن «العش يعبر عن خاصية الراحة والهدوء الأساسيين للإقامة. ليس الراحة من التعب، ولكن التناغم مع الوجود، مع الذات نفسها، وليس الهدوء من الضجيج ورعب العالم، ولكنه هدوء يتأق من الوعي بهذا الوجود، ذلك أن العش رغم أنه هش كما هو معروف فإنه يثير فينا الحلم بالأمان»⁴³.

لذاته، ذلك أن المكان الذي لن يكون مكانا لشيء، يعد مفهوما متناقضا، وبما أن المكان ينتج عن تلك العلاقة، فإن حقيقته وظيفية خالصة «إنه يمثل حقل الحضور بالنسبة للموضوع وهذا الحضور في موضع معين هو ما يجعل الموضوعة ممكنة»³⁸.

وظيفة الموضع إذن هي أن يعطي الحضور للموضوع ويضمنه وبما أن السكن هو الموضوعة فإنه يكون موضع الحضور، حضور الموضوع باعتباره عضواً أو ممثلاً لإثنية معينة، أو باعتباره فرداً.

ولكن ما الفرق بين الحضور بالنسبة للسكن - البلاد والحضور الخاص بالسكن - الإقامة؟ بالنسبة للبلاد فإنها تمثل الحضور الحيوي للجماعة الإثنية أو الشعب إنها مكان للعيش بفضل استغلال مواردها الطبيعية، ولذلك فإن وجود الشعب مرهون بالبلاد ومواردها، وهذا ما يجعل الحضور وجودياً. أما السكن فإنه يحيل دائماً إلى الفضاء الاجتماعي الذي ينتمي إليه وليس إلى الفضاء الفيزيائي الذي يقوم عليه ذلك أن الإقامة أو السكن له دائماً ارتباط بالمجتمع، فمهما كان منعزلاً لابد مثلاً أن يكون هناك طريق يربط بينه وبين المجتمع. ولهذا فإن السكن يعطي الحضور الاجتماعي.

إن السكن أو الإقامة تعني العلاقة بين الإنسان وأقرانه بين الفرد والمجتمع الذي ينتمي إليه وعلى هذه العلاقة تتوقف الهوية الاجتماعية للإنسان، فالإقامة تمثل وتترجم الدور الذي يلعبه الفرد بصفته شخصاً أو شخصية ضمن الكل الاجتماعي الذي ينتمي إليه، بمعنى ضمن هذه الجماعة الداخلية التي هي الأسرة. من ذلك موضع رب العائلة، موضع الزوجة والأطفال والضيوف... هذا من جهة، ومن جهة أخرى ضمن الجماعة الخارجية التي تحيط بالأولى كالقرية مثلاً.

وكذلك فإنه في المقابل يغدو أولئك الذين لا يسكنون في أي مكان أي المشردون بدون هوية اجتماعية³⁹.

هكذا ينتهي دو رادوفسكي إلى تحديد معنى للسكن متجاوزاً بذلك مختلف التحديدات التي أعطيت له، وذلك من خلال الوقوف عند وظيفته الحقيقية المتمثلة في منح الحضور للموضوع والحضور الاجتماعي

ففي محاولة منه لتحديد معنى كلمة سكن ينطلق من الإشارة إلى أن هذا المفهوم يعد مفهوماً أساسياً للعديد من العلوم الإنسانية كالإثنولوجيا وعلم الاجتماع والجغرافيا والتاريخ... ولكنه أيضاً أحد المفاهيم الأكثر عصياً على التحديد والتعريف.

وإذا كان بعضهم قد عرّفه بأنه ملجأ والذي يعني الحماية، فإن هذا التعريف لا يكفي لأن هناك مساكن لا تؤدي وظيفة الحماية إلا بشكل نسبي جداً هذا من جهة، ومن جهة أخرى قد توجد ملاجئ لا تكون مساكن، فالحماية من الشمس قد توفرها شجرة وافرة الأوراق.

وإذا كان المنزل أو المسكن ليس من أجل الاحتواء فهو أيضاً ليس من أجل النوم، ولا الأكل، ولا الراحة، ولا الإنجاب، ولا حتى من أجل الاجتماع بأفراد الأسرة والأصدقاء، فإذا «كنا قد اعتدنا أن نجتمع تحت الفعل سكن مجموع كل تلك الأفعال والانفعالات، فإن ذلك لا يعني أن هذا التأليف يعبر عن طبيعة الأشياء»³⁷ فالوقائع الإثنولوجية تثبت في رأي دو رادوفسكي أن تلك الأفعال لا تجري بالضرورة داخل المسكن، إنها قد تتم مستقلة عنه (مطبخ مستقل، دار الاجتماعات، بيت الطعام، كوخ الإنجاب لدى البولينيزيين). وحتى في المجتمع الحديث فإنه يمكن تناول الطعام في المطعم، والنوم بالنزل، والإنجاب يتم في العيادة، والاجتماع يكون في المقهى، ويمكن للراحة أن تكون في أي مكان.

لكن ما هي حقيقة المسكن، إذا لم تكن أي من تلك الوظائف وظيفته الحقيقية؟

المسكن في رأيه يشق من الفعل سكن، وهذا الفعل يمكن أن ينطبق على الجماعة (شعب، إثنية)، أو على فرد أو مجموعة أفراد وهذا من خلال عبارات مثل: الفرنسيون يسكنون فرنسا، فلان يسكن المنزل الواقع بالشارع الفلاني. وفي كلتا الحالتين يعني الفعل (سكن) الإشارة إلى أين يسكن الموضوع أي تحديد موضعه وتحديد الموضع أو الموضوعة تعني إقامة علاقة بين موضوع وموضع ما، قد تكون مؤقتة أو دائمة شرعية أو غير شرعية، ممكنة أو ضرورية. وبذلك يشكل الموضع مضمون تلك العلاقة، والمكان لا يكون



6

الفكرة التي تبدو اليوم عالمية وإنسانية وبمقتضاها تكون أسيادا ومالكين لمساكننا، بل أكثر من ذلك إن الفرد في المجتمع المعاصر يعتبر أن هذا التملك ضروري لتشكيل هويته وتحقيق ذاته. هذه النظرة التاريخية بإمكانها أن تكشف عن العقليات التي كانت وراء الأحداث التي قادت إلى الفصل بين الخاص والعام كما يحددان اليوم.

فالخاص اليوم يعني الانفصال عن الجماعة والابتعاد عن العالم العام، والعزلة وإعادة التمرکز على الذات أو تحديد دائرة من الحميمية وإلى التقسيم المشترك للأحداث الجمعية ولكن الخصوصية تحيل إلى الذات التي تتوارى عن الأنظار العامة من أجل إنجاز أنشطة أو عيش تجارب لها معنى بالنسبة لها بشكل خاص أو بالنسبة لمجموعة صغيرة مألوفة وغالبا عائلية⁴⁰.

وعموما فإن القرن 19 شكّل العصر الذهبي للخصوصية. وميراثه المتمثل في التمييز الجذري بين الوسط العائلي، والمحيط العام وكذلك تنظيم الوجود الذي يتضمنه، سيعمم على مجموع السكان خلال القرن العشرين، وسيكون مفهوم المنزل وطرق تسكنه الشيء الذي تنقاسمه أكثر مجتمعات الغرب الصناعي. وفي بداية القرن 21 سوف لن يكون التمييز بين العام والخاص محل نقاش، ولكن كل ميدان منهما طرأت عليه تغيرات عديدة ستمنحها تعقيدا كبيرا.

هو الوظيفة الجوهرية للسكن، الذي على أساسه تتحدد هوية الفرد.

خامساً. الفضاء السكني والخصوصية:

الخصوصية من الأبعاد الأساسية المكونة لمفهوم المسكن، وقد كانت محل اهتمام فروع معرفية كثيرة، وموضوعا لمقاربات عدّة، وهي أحد المفاهيم الإنسانية أو العالمية.

ومفهوم الخصوصية عرف تطورا رافق التطورات التي عرفتتها المجتمعات الغربية.

ولكن هناك تطورا في فكرة الخصوصية في المجتمعات الغربية الحديثة من ذلك الانفتاح الذي حدث في المسكن في مجتمعات الضواحي المدينة الأمريكية، حيث يكون الباب دائما مفتوحا في وجه كل قادم من الجيران.

ومن جهتها تتبع «بيرلا سيرفاتي غارزون» Perla serfaty-garazon التشكل الاجتماعي للخصوصية في المجتمعات الأوربية. فمنذ منتصف العصر الوسيط حتى نهاية القرن 17 كانت الحياة الخاصة والحميمية مختلطة بالحياة الجماعية وعدم الفصل هذا كان يقوم على تصور معين للعالم ولكن أحداثا ستؤدي إلى العزل بين الخاص والعام وصولا إلى الأفكار المتعلقة بالمنزل في الفترة المعاصرة.

ولكن فهم فكرة الخصوصية التي يقوم عليها المسكن اليوم يقتضي إلقاء نظرة تاريخية عن هذه

ملاحظتي لمنازل بالمملكة السعودية (مكة والمدينة) أقل انفتاحاً على الشارع مقارنة بنوافذ مساكننا في (الجزائر) - تشكل مع مجيء الإسلام، وبالاكتفاء على القرآن الكريم والحديث النبوي يمكن أن نكشف عن عناصر أساسية لمفهوم الخصوصية من خلال ذلك التحديد الدقيق للعلاقات بين الأهل، المنزل والغرباء، وللحقوق والواجبات التي تنظم الفضاء الداخلي لمسكن المسلم. لقد ورد في سورة النور: «يا أيها الذين آمنوا لا تدخلوا بيوتاً غير بيوتكم حتى تستأنسوا وتسلموا على أهلها، ذلكم خير لكم لعلكم تذكرون. فإن لم تجدوا فيها أحداً فلا تدخلوها حتى يؤذن لكم، وإن قيل لكم ارجعوا فارجعوا هو أذكى لكم، والله بما تعملون عليم، ليس عليكم جناح أن تدخلوا بيوتاً غير مسكونة فيها متاع لكم، والله يعلم ما تبدون وما تكتمون»⁴³.

ويذهب المفسرون إلى أن الاستئناس هنا مقصود به الاستئذان والاستئناس في اللغة هو طلب الأذن بالشئ، فهو إذن مؤنس.

وبعد الاستئذان يكون السلام « والسلام مسنون بعد الاستئذان على ظاهر الآية، ولأنه تحية للقاء واللقاء بعد الإذن أو السلام قبل الإذن على ما تضمنته السنة، وإن كان قريباً فإن لم يكن محرماً لزم الاستئذان عليه كالأجانب، وإن كانوا محارماً فإن كان ساكناً معهم في المنزل لزمه إندارهم بدخوله بوطئ أو نحنة، أو هم كالأجانب»⁴⁴.

والاستئذان لا يكون في البيوت غير المسكونة كالفنادق أو حوانيت التجار أو منازل الأسفار ومناخات الرحال، أو الخرابات العاطلة، أو الخلاء والبول لأنه متاع لهم، أو المنافع كلها.

وهكذا فالإسلام يحمي الفضاء المنزلي أو بالأحرى أهله من الدخول عليهم دون إذنهم من قبل الغرباء، وعدم الالتزام بواجب الاستئناس والسلام يعد خرقاً للخصوصية أو حرمة المنزل. ومن المهم أن نلاحظ أن الإسلام يمنح كامل الحرية لأهل البيت في قبول الغريب، فالمنزل إذن هو فضاء لحق التمتع بالحرية، بل

فالقيم المعاصرة تمنح الفردية امتيازاً أبعد مما كان يمكن أن يتوقعه أو يأمله قرن الأنوار أو القرن 19. فالفردية تحرك اليوم المجال العمومي، بحيث أدخلته من جديد في فضاء النقاش الاجتماعي كرهان للتملك والتعبير الجمعي. وإعادة غزو الشارع هو الترجمة الواضحة عن مد الفردية هذا في المجال العام. لقد صار الفضاء العام من أجل التعبير عن حقوق الفرد والأقليات والمهمشين.

والخاص اليوم لا يقل عن العام من حيث بعض الانحرافات التي طرأت عليه ومن حيث المطالبة بالفردية. فالغرفة الفردية، المشغولة غالباً منذ الأيام الأولى للحياة، هي منذ الآن عنصراً أساسياً للمسكن المتوسط أما بالنسبة لسن المراهقة فإن هذه الغرفة اكتسبت نوعاً من الحصانة مقارنة بباقي المسكن، فهي محترمة من لدن الوالدين⁴¹. ويبقى المنزل اليوم فضاء النحن، فضاء الأسرة ولكنه فضاء كل الخلافات والمواجهات المكانية التي يمكن أن تثيرها الأولوية المعطاة للفرد على حساب الجماعة، من ذلك مثلاً الخلافات بين الإخوة على مكان مشترك داخل المسكن، ومحاولة الحصول على مكان خاص داخل المنزل بالنسبة لأعضائه (طاولة، مكتب، غرفة...) وهذا يعبر عن تخصيص الأنا ولكن مع تخصيص الأنا تدخل الذات فجأة، وتتقدم على الفرد من أجل استحضار الخصوصية واستدعاء مفهوم الشخص⁴².

إن مفهوم الخصوصية قد تبلور من خلال تطورات وتغيرات شهدتها المجتمعات الأوروبية أو الغربية، مست الأسرة والفرد والمنزل شكلاً ووظيفة وانتهت اليوم إلى التأكيد على الشخص حتى داخل الفضاء الخاص الذي هو المنزل.

وإذا كانت الخصوصية اليوم في مجتمعاتنا العربية الإسلامية من المفاهيم الأساسية التي يقوم عليها مفهوم المنزل، فإنني لأملك معطيات تاريخية بشأنها في هذه المجتمعات قديماً. وهذا موضوع يبقى متروكاً لأتروبولوجيا تاريخية مأمولة، غير أنني أزعّم أن مفهوم الخصوصية - بغض النظر عن الاختلافات الثقافية بين المجتمعات الإسلامية (مثلاً النافذة حسب

وقال: «وددت لو أن الله تعالى -يفضله نهى أن يدخل علينا في هذه الساعات إلا ياذننا فانطلق إلى الرسول ﷺ فوجد هذه الآيات قد نزلت فخرّ ساجدا»⁴⁶.

وهكذا فإن خصوصية الفضاء السكني في الإسلام مرتبطة بمفهوم العورة ولذلك فإن البيوت الخالية التي لا تكون فيها العورة قابلة للانكشاف لا تتمتع بالحماية من الاختراق والتي تترجم في الاستئذان بالدخول. ولذلك فإنه لا يمكن أن نستبعد دور الإسلام في الممارسات المتعلقة بالخصوصية في البيت العربي بشكل عام والبيت الجزائري بشكل خاص.

سادساً. الفضاء المنزلي وشبكة العلاقات الاجتماعية:

الفضاء المنزلي له ارتباط وثيق بالآخرين أي بالمجتمع، وحتى في الحالة التي يظهر فيها بعيداً عنه، عندما يكون معزولاً، فإنه يكون متصلاً به بطريقة ما، مثلاً عبر الطريق الذي يصل بينه وبين القرية أو المدينة، ولكن الصورة التي تعبر أكثر عن هذا الارتباط هي «الجورة» إنها علاقة الجوار، يقول بزو مسايو: «كل منزل يندرج ضمن جورة معينة»⁴⁷. وعلاقة الجوار هذه هي الوجه الآخر للفضاء السكني بما تمثله من تفاعل وتواصل مع الآخر. ففي الوقت الذي ينزوي المنزل على ذاته محافظاً على حميميته وهذا وجهه الأول، فإنه بحكم القرب المكاني، يفتح على المجتمع، فيحدث عندئذ انفتاح وتواصل بين فضاءات خاصة.

ولا شك أن مفهوم الجورة في الثقافة العربية مفهوم له أهميته في شبكة العلاقات الاجتماعية، إذا علمنا أن الإسلام قد أكد على حسن الجوار، وخصه بأهمية فريدة، وقد أكدنا سابقاً أنه من الصعب أن نضع حدوداً فاصلة بين الثقافي والديني في مجتمعنا، لكن من المهم أن نحاول تبين واقع هذه العلاقة بين السلوك والممارسات الجوارية والتوجيه الديني. من أجل ذلك ينبغي أن نشير إلى البعد الإنساني لمفهوم الجورة في الإسلام.

إن الجوار في الإسلام يقوم على أساس المسافة، فالجار الأقرب اجتماعياً هو الأقرب مكاناً. فالمسافة المادية وحدها دون النظر إلى المسافات الأخرى، إذا

وقد أجاز الإسلام القيام بما يدفع كل أشكال الاختراق لهذا الفضاء والتعدي عليه. ليس بولوجه دون إذن من صاحبه بل مجرد الاطلاع على ما بداخله.

ولكن الإسلام، علاوة على حماية المنزل من «غزو الخارج» كما قالت بيرلا سيرفاتي غارزون، ينفذ إلى داخله ويفرض واجبات من شأنها أن تحصر الخصوصية أكثر ضمن هذا الداخل، وهي واجبات زمنية ومكانية في وقت واحد، يقول القرآن: «يا أيها الذين آمنوا ليستأذنكم الذين ملكت أيمانكم والذين لم يبلغوا الحلم منكم ثلاث مرات، من قبل صلاة الفجر وحين تضعون ثيابكم من الظهيرة ومن بعد صلاة العشاء، ثلاث عورات لكم ليس عليكم ولا عليهم جناح بعدهن، طوافون عليكم بعضكم على بعض كذلك يبين الله لكم الآيات والله عليم حكيم، وإذا بلغ الأطفال منكم الحلم فليستأذنوا كما استأذن الذين من قبلهم»⁴⁸.

فالاستئذان هنا ليس واجبا على الغرباء وإنما هو لبعض أهل المنزل وهم الخدم أو العبيد والإماء والأطفال الصغار غير البالغين. ويذهب عز الدين بن عبد السلام في تفسيره إلى القول إن النساء يستأذن في الأوقات الثلاث خاصة ويستأذن الرجال في جميع الأوقات، أما العبيد والإماء فيستأذن العبد دون الأمة على سيده في هذه الأوقات، أو الأمة وحدها، لأن العبد يلزمه الاستئذان في كل وقت، أو العبد والأمة جميعاً. والصغار الأحرار الذين لا يصفون ما يرون يلزمهم أيضاً الاستئذان في تلك الأوقات لخلوة الرجل فيها بأهله وربما ظهر منه فيها ما يكره أن يرى من جسده. وأول تلك الأوقات قبل صلاة الفجر أي في الليل وقت النوم والخلود إلى الراحة، الثاني وقت الظهر حين خلع الثياب للقيولة، والثالث وقت إرادة النوم والاستعداد له، فهذه الأوقات يختل فيها تسنن المسلم وتكون العورات فيها بادية والتكشف فيها غالباً، لهذا ينبغي أن يستأذن العبيد والخدم والصبيان في الدخول على أهل. ويورد صاحب التفسير المذكور سبب نزول هذه الآية وهو أن الرسول صلى الله عليه وسلم بعث إلى عمر وقت القائلة غلاماً من الأنصار، فدخل بغير إذن فاستيقظ عمر بسرعة فأنكشف منه شيء فراه الغلام فحزن عمر لذلك



6

فالإسلام كما هو معروف أمر دائماً معتنقيه باحترام الجيران ومساعدتهم. بل وجعل الإيمان مقروناً بالإحسان إلى الجار وقد ورد في ذلك أحاديث كثيرة⁴⁸. ولكن التعاليم الدينية وحدها يبدو أنها عاجزة عن فتح المجال لسلوكيات أو تصورات دائمة. إنها تتطلب باستمرار الرجوع إلى وقائع سيكولوجية تكون سندا لها. وإدخال العامل السيكولوجي هو محاولة لتفسير ظاهرة معقدة تتعلق بسلوك المغربي الأمازيغي تجاه الجيران، الذي لا يفسره عامل واحد (الدين)، وإنما هناك عوامل تاريخية وسيكولوجية ودينية. فالإنسان في نظر بوغالي متعدد الأبعاد ولا يمكن أن نكون معرفة بحقيقته إلا انطلاقاً من مقاربات عدة في وقت واحد. ولهذا فإن ما يفرض على المغربي فتح فضاء منزله إلى الجار شيء سيكولوجي أساساً. ولتوضيح هذا التداخل في العوامل يذهب بوغالي إلى أن التطور التاريخي الذي كان أساساً متعلقاً بالزواج الداخلي خلق في المغرب مفهوماً لفضاء منزلي شبه مغلق، يرفض كل الفتاح على الخارج. وفي وقت لاحق خف ذلك الانغلاق بتبني الجار غير المرغوب فيه كقريب أو صديق. وهكذا انتهى الفضاء المنزلي المنزوي على ذاته من داخله إلى طلب الحوار والانفتاح على الجيران. وهذه العملية تفسر بألية سيكولوجية بسيطة ليست شيئاً آخر في حقيقة الأمر سوى إرادة إنسانية خالصة في التحاور والانفتاح على الآخر.

جاز لنا هذا التعبير، هي مبدأ الجورة، فالغريب الذي لا يمت إلى القرابة الدموية بصلة أي البعيد من حيث النسب، والمختلف دينياً أيضاً، كلاهما يندرجان ضمن فضاء الجورة الإسلامية. وإذا نُكِّد هنا على البعد الإنساني التواصل للعلاقة الجوار في الإسلام فلنكن نبرهن على أن هذا الدين معطى أساسي لا يمكن إبعاده أو التقليل من شأنه حينما يتعلق الأمر بتحليل ظواهر اجتماعية في مجتمع أو مجتمعات إسلامية. إننا بهذا نخالف ما ذهب إليه بوغالي بصدد تفسيره لعاطفة الجورة في المجتمع المغربي. فقد أعطاها تفسيراً سيكولوجياً، نأفيا أن تكون مجرد طاعة بسيطة للأوامر الدينية. ففتح الفضاء المنزلي للجار تقف وراءه رغبة أو إرادة لاشعورية في الثناء على الجورة الحسنة التي يحاول الناس تقديمها تحت غطاء إسلامي. هذه الرغبة مزدوجة فمن جهة، يراد التخفيف من حصة الفضاء الخاص بفتح الآخر، وهذا يمكن من دخول فضاء هذا الآخر من أجل التعرف عليه، إذ الجار الذي لا نعرفه أو الذي يتجنب كل التقاء أو احتكاك شيء مقلق. ومن جهة أخرى وتبعاً لذلك فإن الجار الذي كان مقلقاً يتلاشى من أجل فسخ المكان لمن هو محل ثقة. ومحاولة إلقاء الضوء السيكولوجي - فيما يرى بوغالي - على تصور الجورة لدى المغربي الأمازيغي هو رغبة في إعطاء محتوى إضافي لهذا المفهوم.

وفق المعيار الإسلامي فقد جاء التوجيه من المبدع الشعبي بصيغ مختلفة ولكن معناها واحد:

« الجار قبل الدار » أي أن شراء الدار أو كراءها ينبغي معرفة الجار.

« الشاري يشري الجار قبل ما يشري الدار »

« جارك الغريب خير من خوك البعيد »

« جارك القريب خير من واليك البعيد »

« لا تبني حتى تشوف الجار، ولا تسبح الماء (الماء) حتى تلقى الماء »

« لو كان ما جاري ما يبان عاري »

وهذه الأمثال الجزائرية لا تختلف في معناها عن أمثال تونسية في الجورة:

« انشدع الجار وما تتشدشع الدار »

« الجار وصى عليه النبي »

« الجار قبل الدار »

« الدار بئمه والجار بألف »

« الدار بئمه والشارع بألف »

« يعطينا جار بلا عيون، وفار بلا سنون (أي جار لا يتجسس ولا يخون) »

« النبي وصى على سابع جار »

« صباح الخير يا جاري انت في دارك وأنا في داري »

فهذه الأمثال كلها تشترك في التأكيد على قيمة الجار فالجار الحسن هو الذي لا يتجسس ولا يخون، وهو من يحفظ شرف جاره لا من يفضحه ويفشي أسرارته، ويحترم خصوصيته. فالجورة إذن هي واجب اجتماعي وأخلاقي وديني لأن النبي أوصى بالجار حتى كاد يورثه.

ولكن هل هذه الأمثال لا زالت تقوم بدورها التوجيهي والتربوي في الأوساط الشعبية؟ هذا هو السؤال الذي ينبغي البحث عن الإجابة عليه

وتلك الاستجابة المزدوجة تؤول في نهاية التحليل إلى استجابة واحدة، إنها استجابة خفية ضد فضاء من دون أفق. استجابة لاشعورية تقريبا لرهاب الانغلاق، تدعو الجار إلى الخلاص وإلى توسع في المكان.

وبما أن التقارب بين الجيران يرجع في أساسه إلى العامل السيكولوجي، فإن الدين الإسلامي لم يأت إلا لتدعيم تلك العملية باعتبار أن الإسلام لم يتدخل في التنظيم المكاني للمنزل المغربي التقليدي. فالتنظيم للفضاء المنزلي، الذي ترجع أصوله إلى ما قبل أسلمة المغرب، كان عليه وحده أن يستدعي السلوكيات نفسها والاستجابات ذاتها بين الجيران التي دعا إليها الإسلام⁴⁹.

ولكن هذا التأكيد على الدور الثانوي للإسلام في علاقة الجوار في المجتمع المغربي وإعطاء الأولوية لعوامل سيكولوجية لا يستطيع أن يفسر لنا تلك البرودة التي تعيشها علاقة الجوار بين الناس في الوسط الحضري وغير الحضري. فإذا كانت العوامل السيكولوجية ترجع إلى الطبيعة الإنسانية الثابتة، فلماذا تعجز عن توثيق علاقات الجوار اليوم في المجتمع الجزائري المسلم؟ إن التقليل من دور الإسلام في المجتمعات المغاربية ما هو في الواقع سوى ترديد لنظريات إثنولوجية لمستشرقين غربيين، تحاول أن تقتلع هذه المجتمعات من جذورها الحقيقية وتغرسها في تربة ثقافة المتوسط. وبوغازي هنا في الواقع يتحدث على لسان جيرمان تيلون.

إننا نعتقد أن الإسلام لعب ويلعب دورا كبيرا في تفسير مفهوم الجورة، لأنه يضع أمام المسلم مسؤولية كبيرة تجاه الجار، ولذلك كلما ضعفت هذه المسؤولية بوازع من الدين، تضعف علاقة الجوار. وعلاقة الجوار في المجتمع التقليدي لم تكن دائما مثالية، فالمثل الشعبي الذي هو مرآة صادقة لهذا النمط المجتمعي بإمكانه أن يصور لنا الواقع: « اللي اتكل على جارو بات بلا عشا »، « اللي عول على جارو بات عشا على لمناصب ». فهذا تصوير صادق لحال الجورة قديما واليوم أيضا. ولأجل أن ترقى العلاقة بين الجيران إلى ما ينبغي أن تكون عليه

د. راشد نجم - البحرين

ثقافة التراث في دول الخليج العربي بين استدعاءات الذاكرة وضرورات المعاصرة

في ظل التحولات الاقتصادية والاجتماعية والثقافية التي تواجهها شعوب دول الخليج العربي، خصوصاً بعد اكتشاف النفط في المنطقة وما صاحبه من تغيرات هائلة في بنية المجتمع المادية والبشرية، فإن الوضع بالنسبة لثقافة تراث هذه المنطقة بات أمام مفترق طرق صعبة ومفصلية، ربما لو استمر على هذه الوتيرة من التداعيات السلبية قد يؤدي إلى التسلخ تدريجي عن الهوية الثقافية الوطنية التي تعتر بها شعوب هذه المنطقة وتتميز بها، لأن فقدانها سوف يوصل بالضرورة إلى التشبه بالثقافات الوافدة التي ستؤدي إلى خلق وضع غير متوازن في الانتماء ومعرفة الذات، وهذا ربما يؤدي بالحصلة النهائية إلى خلل معرفي على مستوى الهوية الوطنية.

فوضع ثقافة التراث في دولنا الخليجية أمام محك واختبار صعب يتطلب من الجميع الاعتماد على الأسس المعرفية



التغير الاجتماعي في دول الخليج العربي:

بشكل عام يعتبر التغير سمة من سمات الحياة وظاهرة طبيعية وعملية مستمرة ودائمة تحدث في جميع المجتمعات الإنسانية في كل زمان ومكان وعلى مر الأزمنة التاريخية المختلفة. فمنذ أن ظهر الإنسان على سطح الأرض نجد أنه محاط بالعديد من المتغيرات وحتى وقتنا الحاضر سواء (بيئية، اجتماعية، ثقافية، سياسية، اقتصادية، دينية). فالتغير لا بد من حدوثه في أي مجتمع سواء كان هذا التغير ظهر بصورة بطيئة تدريجية أو فجائية سريعة.

كما يعتبر التغير الاجتماعي من الموضوعات والظواهر الهامة التي ركز علماء الاجتماع على دراستها وتفسيرها ومعرفة العوامل التي تؤدي إليه، نظراً للتغيرات التي تحدث في كل مجتمع من المجتمعات، فاستحوذت على اهتمامهم واختلفت آراؤهم وتعددت اتجاهاتهم. وقبل تناول موضوع هذا التغير بشيء من التفصيل، لابد من عرض بعض من التعريفات التي تناولت المفهوم وأصله ودلالاته لتسهيل ذلك وتوضيحه، وتفسيره كظاهرة واكبت مجمل التحولات الاجتماعية والثقافية في دول الخليج العربي.

إن أصل الكلمة هو تغير، أي أصبح على غير ما كان عليه. والتغير هو الانتقال من حال إلى حال أخرى انتقالاً يؤثر على العملية التي تقوم بها البنية موضع التغير، أو يؤثر على العملية والبنية معاً. ومن هنا فإنه ينبغي التأكيد على حقيقة أن التغير هو حصيلة تفاعل الأشياء، ذلك التفاعل الذي يتسم بالتعقيد الشديد، ولهذا اختلفت الآراء في شأن تفسيره. فالبعض يرى أن التغير حالة روتينية في المجتمع الإنساني. فالقديم لا يمنع الجديد من البروز فضلاً عن تداخلهما، والبعض الآخر يعتبر التغير فعلاً طارئاً يعتمد في حدوثه وصيرورته على توافر الحدث والغرض معاً. وعلى وجه العموم فالتفرقة بين الثبات والتغير هي تفرقة نسبية، إذ لا يمكن وضع المجتمعات على خط واحد، بمعنى أن تكون المجتمعات المعزولة في طرف، والمتغيرة في طرف آخر. وبهذا المعنى لا يوجد مجتمع مستقر تماماً، إذ لا

والموضوعية للأمور بمعزل عن العواطف التي قد تدفعنا إلى قرارات ربما تضر بهذه الثقافة بدلاً من ترسيخ بنيتها داخل المجتمعات، والفصل بين ما هو تقليدي محلي، وبين ما هو وافد وطارئ على هذه المجتمعات، كي تنجلي الصورة الحقيقية للأمور أمام الجيل المعاصر والأجيال القادمة.

التراث والثقافة:

التراث في مجمل معناه هو كل ما أفرزه الماضي من إفرازات، ضارة ونافعة، ولا يزال لها أثرها الفعال في مسلكنا ومعتقداتنا وأسلوب معيشتنا ونظرتنا إلى الحياة. وهو بمعنى آخر مجموع ما خلفته قراغ الأقدمين وصفوة الأسلاف من فكر وعلم وفن ونمط عيش وفنون حضارة مما يمكن لجيلها الحالي الاستفادة منه، والاستعانة به على حل ما يواجهه من مشكلات وتحديات.

أما الثقافة فهي «عنصر كثير التعدد، شديد الاختلاف، غزير التنوع، على أساسه تتمايز المجتمعات وتختلف الجماعات تمايزاً واختلافاً مكناً علماء الإناسة من استنباط الوسائل النظرية التي أتاحت لهم دراسة الخصائص الاثنية التي تميز البشر في صنوف اجتماعهم وطرائق معاشهم، حيث يتسع لنا أن نتبين إلى أي حد يمكن للثقافي أن يكون ثرياً في تعدده، عبقرياً في تنوعه»¹. والثقافة أيضاً هي انعكاس للمستوى الحضاري لأي أمة أو بلد؛ وهي نتاج فهم الإنسان لتراثه، ودينه، وتفاعله الاجتماعي والمادي في كل مرحلة من مراحل تاريخه على صعيد الفرد وصعيد المجموعة. ويتضمن هذا الناتج عناصر وأبعاداً روحية وفكرية وأدوات تقنية، ويشمل القيم والتقاليد وأعراف التصرف وأنماط الحياة والفنون، والأدب وأشكالاً متنوعة من الإبداع.

وحيث أنه لا وجود لثقافة معزولة في مجتمعها عن ثقافات المجتمعات الأخرى، فبات من الطبيعي بحكم عناصر كثيرة وظروف شديدة التأثير أن تجعل الثقافة المجتمعية بكل خصوصيتها عرضة للتأثر والتأثير.

1962	دولة الامارات العربية المتحدة
1967	سلطنة عمان

ولو تأملنا تاريخ اكتشاف النفط في دول الخليج العربي حسب الجدول السابق لوجدنا أن أقدم الدول التي تم اكتشاف النفط فيها هي مملكة البحرين عام 1932، وأحدث هذه الدول هي سلطنة عمان عام 1967، وفي نفس الوقت هما أقل الدول إنتاجاً للنفط مقارنة ببقية دول الخليج العربي الأخرى (السعودية، الكويت، قطر، والامارات)، وهذا التفاوت في الإنتاج النفطي ساهم بشكل غير مقصود في حجم التغيرات الاجتماعية التي حدثت في المنطقة.

أنواع التغيرات الاجتماعية في دول الخليج العربي:

هناك نوعان من التغير الاجتماعي اللذان يمكن قراءتهما من خلال التحولات الاجتماعية التي مرت على دول الخليج العربي بعد حقبة اكتشاف النفط وهما:

1. التغير المفاجئ: وهي الطفرات التي حدثت في بعض مجتمعات الخليج العربي بشكل مفاجئ ودون مقدمات سابقة، مثال ذلك ما حدث في مجتمعات الكويت والإمارات وقطر نتيجة ارتفاع دخل الفرد المفاجئ، والتحول السريع والمتلاحقة التي غيرت ملامح المجتمع، وما صاحب ذلك من تغيير عمراني وحضري واكبه تغير اجتماعي وثقافي.

2. التغير التدريجي: وهو تغير حدث أيضاً بسبب النفط ولكن بشكل تدريجي وتطوري تماشى الى حد كبير مع أسلوب الحياة السائد في مجتمع الخليج العربي، وتناغم بشكل أو بآخر مع طبيعة الأحداث والنمو التدريجي للتحولات. ويعزى ذلك الى أن دخل الفرد تحسّن بشكل ملحوظ ولكن دون ارتفاعات هائلة أوجدت طفرات اجتماعية وخلقت تحولات مفاجئة، مثال ذلك مجتمعي عمان والبحرين. فالتغير في هذين المجتمعين حدث بأقل هرولة وأبطأ تأثيراً بفعل النفط.

يوجد هناك استقرار تام للأنماط الثقافية والمجتمعية بشكل عام، وبالمثل ليس هناك مجتمع كامل الدينامية والتغير حيث تتغير فيه كل الانماط من جيل الى آخر².

وبنظرة سريعة الى مفهوم التغير الاجتماعي نجد أن (الجلواني، 2001) أشارت الى أن كلمة التغير في اللغة العربية تدل على معنى التحول والتبدل فتغير الأشياء هو تحولها وتبدلها، كما أنها تعني الأشياء واختلافها. ويشير مصطلح Change في اللغة الانجليزية أيضاً إلى معنى الاختلاف في أي شيء يمكن ملاحظته في فترة زمنية معينة. ويفسر مفهوم التغير من وجهة النظر الفلسفية بأنه إرادة معينة تعني بدورها فعلاً سواء كان هذا الفعل ضئيلاً أو جسيماً فهو تغير³. كما يذهب الى نفس الاتجاه في المعنى (كتبخانة، 2008) الى أن المقصود بمفهوم التغير هو الاختلاف ما بين الحالة الجديدة والحالة القديمة، أو اختلاف الشيء عما كان عليه خلال فترة من الزمن. وحينما تضاف كلمة اجتماعي، التي تعني ما يتعلق بالمجتمع فيصبح التغير الاجتماعي يشير الى التغير الذي يحدث داخل المجتمع أو التحول أو التبدل الذي يطرأ على جوانب المجتمع، وبمعنى آخر هو التحول الذي يطرأ على البناء الاجتماعي ووظائفه خلال فترة من الزمن⁴.

ويمكن القول إن أهم محرك لهذا التغير الاجتماعي الكبير في دول الخليج العربي هو اكتشاف النفط في سنوات متقاربة في المنطقة، مما أحدث تأثيراً واضحاً في نمط الحياة، وطرق العمل والنمو الاقتصادي، وما صاحبه من تغييرات جذرية في الحياة الاجتماعية والسلوك العام.

جدول يوضح تواريخ اكتشاف النفط في دول الخليج العربي:

1932	مملكة البحرين
1938	المملكة العربية السعودية
1946	دولة الكويت
1949	دولة قطر

فضاءات التغيير الاجتماعي في دول الخليج العربي:

إن التراث الشعبي في منطقة الخليج العربي كما يذكر الأستاذ صالح غريب يتميز بعراقته وأصالته خاصة قبل فترة ظهور النفط حيث تقوم تلك الأصالة والعراقة على بناء راسخ من التعاليم الدينية والقيم الإنسانية السامية والتقاليد الراسخة وقد ظل هذا التراث حياً بين الناس يشكل جزءاً من حياتهم الثقافية والاجتماعية. وبظهور النفط في المنطقة اتسع محيط الانفتاح على العالم من كل الجهات وبكل الوسائل وقد أحدث هذا الانفتاح والطفرة الاقتصادية تغييرات واسعة في مجتمعات وبلدان المنطقة شملت مختلف أوجه الحياة من اقتصادية واجتماعية وثقافية وغيرها وقد كان التراث واحداً من تلك الوجوه التي زحف إليها هذا التأثير⁵. هذا التميز في المجتمع الخليجي تعرض بعد اكتشاف النفط الى العديد من فضاءات التأثير التي ساهمت في ضعف ثقافة التراث والتي من الممكن إجمالها في خمسة فضاءات أساسية هي:

أولاً: الفضاء البيئي :

وهو ما أحدثته مكونات البيئة الطبيعية من مناخ وموقع جغرافي وموارد طبيعية، من تأثير على الحياة الاجتماعية، حيث تكونت كثافة سكانية في مناطق دون أخرى ساهمت في التأثير على نمط الانتاج وعلى التنظيم الاجتماعي لهذه التكوينات فخلقت تنوعات ثقافية وتراثية، كانت بعضها سريعة التأثير نحو التغيير في حين صمد البعض الآخر على مضض من قسوة الوقت. فكما هو معروف أن مجتمع الخليج العربي بشكل عام مجتمع قبلي يعتمد على أنماط الإنتاج التقليدية مثل الزراعة، الرعي والغوص على اللؤلؤ وصيد الأسماك قبل اكتشاف النفط، أما بعده فقد صاحب ذلك تغيرات كثيرة على مختلف المستويات.

ثانياً: الفضاء الديموغرافي :

وهي التحولات السكانية التي طرأت على المنطقة بفعل النمو الحضري الذي فرضته ضرورات التنمية بكافة أشكالها فخلقت المدن الجديدة وتباعدت المسافات بينها، وزادت الكثافة السكانية في بعض

المناطق واختلت التركيبة السكانية بفعل العمالة الوافدة والهجرة الى دول المنطقة بحثاً عن العمل، وهذا كان له أثر كبير على ثقافة التراث في معظم دول الخليج العربي وإن تفاوتت النسب فيما بينها، مما أثر سلباً على الهوية الوطنية لدول المنطقة. فقد أدى دخول أعداد كبير من الوافدين إلى ظهور بعض الفئات من العاطلين عن العمل في المجتمعات الخليجية. وبالمقابل أدت الهجرة إلى التنوع في التركيبة السكانية لهذه الدول من حيث وجود جنسيات وسلالات مختلفة ذات ثقافات متباينة، وأثر ذلك على عدم التجانس السكاني والثقافي، مما أدى إلى خلق مناخ مشوب بالتوتر والقلق وعدم الانسجام في العلاقات بين السكان بسبب تباين الأصول العرقية، حتى أصبح الخليجيون في بلادهم أقلية كما في الكويت وقطر والإمارات العربية المتحدة.

ثالثاً: الفضاء التقني :

وهو ما أحدثته التقنيات والوسائل الحديثة والمتطورة من تأثيرات هائلة ساهمت وبشكل فاعل في نمو المدن الحديثة بكل تسهيلات وجمالها وسرعة انتشارها، وما أوجدته من نظرة إلى التراث العمراني على أنه يمثل حقبة زمنية من الصعوبة مضاهاتها بالواقع العمراني الجديد.

رابعاً: الفضاء السياسي :

أوجد اكتشاف النفط في المنطقة طبقة جديدة في المجتمع الخليجي وهي الطبقة الوسطى من المتعلمين وأصحاب المناصب ورجال الأعمال وغيرهم ممن مكنتهم الصناعة النفطية من التطلع إلى المشاركة في إدارة شؤون الدولة من خلال العمل في الوزارات الحكومية والقطاع الخاص، وكان لقربهم من صنّاع القرار تأثير قوي ومباشر في إحداث أو مقاومة التغيير الاجتماعي، فهي الطبقة التي ترسم السياسات وتضع خطط التنمية والإصلاح في هذه الدول.

خامساً: الفضاء العالمي

تتسم الحقبة الراهنة بتحديات كثيرة ومتزايدة تقترن بتحديات تقنية واستحقاقات المعاصرة، حيث يفرض التحول الثقافي العالمي في مجموعه أنماطاً



ذلك من تداعيات نفسية جماعية تعطي للاستهلاك التناخري الأولية في نمط عيشها، فتأخذ في الابتعاد الواعي واللاواعي عن كل ما يربطها بحاضرها الثقافي ومعاضيتها التراثي، وكل ما يربطها بثقافتها، باعتبارها ثقافة عفا عليها الزمن وأصبحت من مخلفات الماضي وأسيرة التقاليد، ساعية في تمثيل ثقافة طارئة حملتها المحطات التي تملأ الفضاء، حاملة معها كل ما يبهز ويشكل أنماطاً حديثة للحياة بكل متطلباتها، وكيفية التعاطي مع الآخرين في العلاقات الاجتماعية والتواصل حسب معايير الحياة الحديثة.

في هذا السياق واستكمالاً للفكرة يؤكد أ.د. عاطف عطية أستاذ علم الاجتماع في الجامعة اللبنانية أن كل هذا يحدث في الوقت الذي لا تزال ثقافته المخصوصة تستمر في مسيرتها ببطئها المعهود، وبأحمالها الثقيلة. فيحس بأن من الهام التخلي عن كل ما يعوق مسيرته المتجددة، المصنوعة من الآخرين، ولو كلفه ذلك، ليس التخلي عن ثقافته وهويته المرتبطة بها، فحسب، بل بالإضافة إلى ذلك، الاحساس بالخجل من الانتماء إلى هذه الثقافة، التي يحس أنها تضعه على الحافة المواجهة لبرج مكين من ثقافة حديثة تفصل بينهما هوة سحيقة لا يحدها قرار⁹.

جديدة للثقافة تتسم بأنها حتمية للاتصال والتفاعل مع ثقافة العولمة بجميع مزاياها واستلاباتها، على كل الصعد النظرية منها والعملية القائمة على مبدأ دمج الأصالة مع الطابع المعاصر لخلق نموذج جديد سيغير من ملامح الماضي مع تراكم الحقب الزمنية.

ثقافة التراث وآثار النفط:

هناك العديد من الإشكاليات التي وضعها النفط أمام ثقافة التراث وكذلك الثقافة بشكل عام. كانت مجتمعات الخليج العربي قبل النفط في مجملها - وإن اختلفت في بعض التفاصيل - مجتمعات بسيطة تعتمد على الزراعة والرعي وصيد السمك وصيد اللؤلؤ وبعض المهن الأخرى كالصناعات الحرفية وغيرها من المهن.

أما على المستوى الاجتماعي فكانت مجتمعات دول الخليج العربي محافظة ومتراصة تحمل قيماً إنسانية عالية مستمدة من الدين الإسلامي الحنيف الذي يهيمن على الحياة العامة، فقد أسهم التراث إسهاماً واضحاً في تشكيل الواقع الاجتماعي والسياسي لدول المنطقة، بل يمكن اعتباره المكوّن الرئيس للثقافة، لاسيما الثقافة الشعبية، بتجلياتها المختلفة.

ومن خلال هذا الفهم الواعي يمكن أن نعتبر التراث هو أساس الهوية ومفتاح الشخصية الجمعية، كونه يمثل الإرث والتاريخ ويرمز للجذور والأصالة، ولذلك تتمسك به المجتمعات في شتى مراحل تطورها، وتدق على أبوابه وتستلهم قيمه ومعانيه في جميع الأوقات، لاسيما في الأوقات الحرجة وعند مواجهة الأزمات والتحديات. وعلى الرغم من ارتباط التراث بالماضي وبالتاريخ لغة ومضموناً، إلا أنه يلبي الانقاف عند تعاملنا معه عند الماضي دون الحاضر والمستقبل، فنحس أنفسنا ومجتمعاتنا في أزمان غابرة وآت، أو نضل واقفين مشدوهين عند مراحل تخطتها الأجيال، فالثبات والتغير من خصائص التراث.

إن تنامي نمط الاستهلاك لدى المجتمعات الخليجية المتأثرة بكل ما تنتجه أدوات الإنتاج في العالم، وما يتطلبه

3. تأثيره على الحرف والصناعات التقليدية المحلية في أغلب دول الخليج العربي مثل صناعة السفن، الفخار، النسيج، وبعض الصناعات الأخرى. كذلك الحرف التقليدية مثل البناء، الحدادة، النجارة، وغيرها من الحرف التي تدهورت تدريجياً حيث تركها أصحابها إلى وظائف جديدة، وما بقي صامداً من هؤلاء إلا النزر القليل الذين لم تغرهم الوظائف الجديدة واستمروا في عشقهم لمهنتهم وحرفهم التقليدية في محاولة منهم للصمود أمام إغراق الأسواق المحلية بالصناعات الأجنبية المستوردة التي تجذب المستهلك وتغريه بفعل السعر المناسب والتنوع ووسائل الاعلانات المختلفة.

4. تأثيره على الأسرة الخليجية نظراً لغياب رب الأسرة لشهور بسبب الغوص على اللؤلؤ أمر يضطر المرأة للقيام بأعمال إنتاجية تساعد على استمرار الحياة مثل الخياطة ونقل المياه وطحن الحبوب ورعاية الماشية وغيرها من المهن التي تسهم في الوفاء بمتطلبات الأسرة في غياب رب الأسرة، وذلك بسبب الأوضاع الاقتصادية الصعبة آنذاك، خصوصاً وأن البيت الواحد كان يشمل عدة أجيال الأب والأبناء والأحفاد (وهو ما نطلق عليه مسمى الأسرة الممتدة). ولكن بعد ظهور النفط تغيرت طبيعة الإنتاج فأصبح لرب الأسرة وظيفة دائمة ودخل شهري مستقر، فتغير بناء الأسرة وأصبح يطلق عليها الأسرة النووية (الزوج والزوجة والأبناء)، إذ اتجهت معظم دول الخليج العربي إلى استخدام الربيع النفطي لرعاية المسنين والعجزة والأرامل والمطلقات وهي الوظيفة التي كانت تقوم بها الأسر الممتدة في السابق، بعد أن استقلت الأسر النووية الآن بمسكن منفرد في إطار سيادة الاتجاهات الحضرية. وهذا بلا شك ساهم في تباعد أفراد الأسرة الواحدة وتعدد ثقافتهم والابتعاد عن منبع التواصل الدائم لثقافة التراث واستمراريته وهي الأسرة الممتدة.

5. تأثيره على الفنون والحكايات الشعبية والموروث الشعبي حيث بدأت تتلاشى تدريجياً مع الجيل

فالمتتبع للتحويلات الاجتماعية والاقتصادية التي حدثت في المجتمعات الخليجية بفعل النفط وكيف أثر على ثقافة التراث يقف عند مجمل من النقاط نستعرض بعضاً منها على سبيل المثال لا الحصر. من هذه النقاط ما يلي:

1. تأثيره الواضح على حرفة الغوص على اللؤلؤ والتي كانت حرفة الكثيرين من أبناء دول الخليج العربي وعصب اقتصادهم لعقود طويلة من السنين، وكيف تحول هذا الاقتصاد من اقتصاد الغوص على اللؤلؤ إلى اقتصاد النفط، وما صاحب هذا الاكتشاف الجديد من توفر فرص عمل هائلة ذات أجور دائمة ومتزايدة وظروف عمل مريحة، انعدمت معها المخاطر التي كانت تصاحب رحلات الغوص بحثاً عن اللؤلؤ، فاستهوت البحارة هذه الصناعة الجديدة وانصرفوا تدريجياً عن ركوب مخاطر البحر فانتهت هذه المهنة، وبدأت معها رحلة الاندثار للكثير من فنون رحلات الغوص والتي تمثل التراث الشعبي الخليجي وأصبح مجرد ذكريات تقف خجلى أمام طوفان التغيير وتكاثر الغياب الأبدي للرجال الذين حافظوا على استمرار هذه الحرفة وفنونها، وابتعاد الجيل الحاضر عنها لأنه لم يعيشها، وأصبحت تستحضر في الأفلام والمسلسلات التلفزيونية ومهرجانات التراث كمحاكاة لزمان لم يعد موجوداً.

2. تأثيره على حرفة الزراعة وهي الحرفة الثانية التي كانت سائدة في ذلك الوقت إلى جانب حرفة الغوص على اللؤلؤ، فقد هجر الكثير من عمال الزراعة مهنتهم الزراعية واتجهوا لمزاولة العمل في مرافق النفط وأعمالها المساندة، أو في الوظائف الحكومية نظراً لظروف العمل الأكثر سهولة والأجور المناسبة والخدمات المصاحبة لها مثل السكن والخدمات الصحية والترفيهية، فتحوّلت الكثير من هذه المزارع في بعض دول الخليج العربي إلى مشاريع سكنية، فخسرنا الزراعة وخسرنا فنونها وفنون القرية المصاحبة لها.

المعاصرة التي تتهدد ثقافات الشعوب النامية بابتلاعها أو تشويهاها أو التعتيم عليها، أو إفقادها العناصر الحية فيها، وبالتالي برمجة هذه الشعوب على أنها مجرد أعداد بشرية مجردة من العطاء والإبداع والتفكير وإبداء الرأي بهدف فرض ثقافة التقليد والتلقي والاستهلاك عليها.

الاعتزاز بالانتماء القومي والعربي، فالتاريخ والتراث هما اللذان يمنحان أية جماعة إنسانية عراقتها وأصالتها وعمق تجربتها وغناها، وبالتالي اتساع مساحتها الزمانية والمكانية. وهذا المبرر بحد ذاته من الأهمية بمكان حيث يشكل عاملاً رئيساً في خلق الشعور الوطني الذي يدفع إلى التمسك بالوطن والحفاظ عليه والتضحية من أجله.

استثمار التراث بحد ذاته ثروة اقتصادية يمكن استغلالها في مجالات وفعاليات معاصرة مثل الهندسة المعمارية والبناء والأثاث واللباس والسياحة والأدوات والإبداعات الفنية الأخرى، إضافة إلى كونه يشكل العنصر الأساس لكثير من المهرجانات السياحية والفنية. ولعل هذا المنحى هو ما أكد عليه السيد سعيد بن سلطان البوسعيدي مدير عام مساعد للاداب والفنون بوزارة التراث والثقافة في سلطنة عمان في الورقة العلمية التي ألقاها بحلقة العمل حول أهمية التراث الثقافي غير المادي ودوره في التنمية حيث قال: «إنه يمكن للسلطنة استثمار العديد من العناصر الثقافية استثماراً اقتصادياً عبر ابتكار هوية ثقافية مميزة للسلطنة تستطيع من خلالها الترويج لاستقطاب العديد من الاستثمارات في مختلف المجالات السياحية التي تخدم قطاع السياحة الثقافية وجذب أكبر عدد من السياح، كذلك يمكن استثمار وتنمية العديد من الحرف والمهن التقليدية كأشطة اقتصادية منظمة ذات عائد مادي كبير، بالإضافة إلى تنظيم عمل الممارسين في مجالات الفنون الشعبية ودعمهم لجعل هذه الفنون ذات عائد مادي مجزٍ»⁷.

الحاضر الكثير من قيم التراث وفنونه وحكاياته وأمثاله وغيرها من الموروث الذي كان يشكل هوية الإنسان الخليجي، وذلك بفعل الهرولة المتسارعة إلى استيراد قيم وفنون وحكايات وافدة بحجة مجاراة العصر ومواكبة التطور واللاحاق بركب المدنية.. فأنتجت لنا هذه الهرولة - بمساهمة واسعة من وسائل الاعلام في الترويج لمثل ذلك - جيلاً مقطوع الجذور عن ثقافة تراثه التي يعتبرها مصدر تأخره الحضاري.

الاستدعاء والمعاصرة وما بينهما شائك:

إن التراث يمثل فضاء مفتوحاً للصراع بين القوى الراغبة في التغيير باسم الحداثة ومواكبة التطور والترويج له، وبين القوى الممانعة للتغيير باسم الحفاظ على الموروث والدفاع عنه. والمواءمة بينهما تعني مدى قدرة أساليب الحياة في المجتمع الخليجي على استمرار أهم ملامحها عبر التغيير. بمعنى آخر يمكن القول إن انتقال العناصر الثقافية الشعبية عبر الأجيال أو من خلال التواصل الإنساني لا يعني بالضرورة استنساخاً كاملاً وحرفياً لكل ملامحها، ولا يعني أيضاً فناءها واستبدالها كلياً بعناصر أخرى جديدة. فالبحر يواجهون الحياة بما لديهم من موروثات ثقافية، وبهذه الموروثات ومعها يغيرون حياتهم ويتغيرون.

هناك دون شك مبررات كثيرة تدفع دول الخليج العربي للتنقيب عن تراثها والكشف عن كنوز إبداعاته، وإعادة إضاءة فضاءات تاريخها التي حجبها غيوم بعد المسافات الزمنية بين الحاضر والماضي، بالإضافة إلى التحولات الكثيرة التي شغلت شعوب هذه المنطقة في مجال التنمية والمعاصرة بعد اكتشاف النفط. وفي رأينا المتواضع فإن هناك جملة من الالتفاتات التي يجب استدعاؤها، ويمكن إجمالها في التالي:

- تجسيد الهوية الوطنية الانتمائية إلى الوطن والتاريخ والجماعة الانسانية نفسها، وتعزيز روح المواطنة والحفاظ عليها في وجه التيارات الثقافية

إن التراث بما يحمله من فكر وقيم وعادات وتقاليد يعتبر عامل ربط زمني بين الماضي والحاضر والمستقبل حيث يتصف التراث بأنه تاريخي زمني تراكمي، وبالتالي فهو يربط بين الماضي والحاضر، ويمتد الى الحاضر. ويعتبر عامل وصل وربط الحاضر بالمستقبل، أو بعبارة أخرى أن التقاليد والعادات والألفاظ والأفكار التي كانت سائدة في الماضي ما زالت تعيش في الحاضر أو ترقد خلفه، كما أن لها تأثيراتها على المستقبل، وفي الوقت نفسه فإن الاستمرارية بهذا المعنى لا تعني التكرار بقدر ما تعني التراكم^٨.

إن التراث ليس مجرد مخلفات مادية أياً كانت، أو أساليب حياة أو تقاليد أو قوالب فنية أو ملابس. إنه أعمق من ذلك بكثير، فهو روح الجماعة الإنسانية والطاقة المحركة، والدافع الى الانطلاق والتطور والحفاظ على الهوية والانتماء والتمسك بالوطن. وإن الاهتمام به يتعدى كونه مادة ترفيهية سياحية لدعم الاقتصاد السياحي من خلال مهرجانات موسمية وسنوية تقام هنا أو هناك، لذلك يجب أن يتحول من سلع قابلة للاستهلاك الى ثقافة قائمة على الاستدامة.

إن التركيز على العناصر المحلية الإقليمية في ثقافة التراث يمكن أن تحمل معها مخاطر التقوقع الإقليمي، ويفترض أننا نسعى من خلال التراث أن نضيف عاملاً آخر موحداً لا مفرقاً. إن إحياء التراث والحفاظ عليه ومأسسته «إيجاد مؤسسات له» بحاجة الى دراسات وتخطيط وإعداد طواقم إدارية وفنية، وأهم من ذلك تخصيص ميزانيات له، وإلا أصبح كل مجهود يبذل في هذا الصدد حرقاً في البحر. وهذا ما ذهب اليه الدكتور أحمد مرسي من جمهورية مصر العربية خلال ورقة العمل التي قدمها حول التراث الثقافي غير المادي والتنمية المحلية المستدامة على أن الاهتمام بالثقافة ينبغي ألا يقتصر على ما ينتجه الفنانون والمبدعون والأفراد المجيدون من إبداعات رائعة، وإنما يجب الاهتمام بكل ما يتعلق بالتراث والثقافة من معارف

وعادات ومهارات وسنن تقليدية وغيرها. كما دعا إلى المسارعة في حفظ وصون وتنمية هذا التراث، مشيراً إلى أنه دائماً ما تثار مسألة كيف يمكن تسليع التراث الثقافي؟ حيث يرى الدكتور أحمد مرسي أن المسألة ليست في التسليع وإنما هناك عناصر في هذا التراث يمكن أن تكون مصدراً لتأكيد مجموعة من القيم وأنماط السلوك وأشكال الحياة التي ربما لا يعرفها الأجيال المعاصرة نتيجة انقطاعها عن دراسة هذا التراث بأشكاله المختلفة، سواء كانت على شكل أغان شعبية أو حكايات أو أمثال أو أغاز أو سنن أو معارف تقليدية استخدمها الإنسان في شتى جوانب الحياة وكانت تسهل أمور حياته الطبيعية، الأمر الذي يمكن أن تصبح بالمحافظة عليها وب عقل رشيد وفكر متفتح أن تقدم في عصرنا الحالي بشكل جميل دون أن تفقد جوهرها الأصيل وتساهم في تنمية الدخل وتوفر الكثير من الحلول للمشكلات اليومية، فعلى سبيل المثال نحن نرى بأن الآباء والأمهات لم يعودوا يروون القصص والحكايات الشعبية للأطفال وإنما اعتمدوا على ما تنتجه شركات الكرتون (الرسوم المتحركة) من أفلام متناسين ما تنتجه هذه الشركات من مواضيع وهل تتناسب مع عاداتنا وهويتنا وقيمنا الإسلامية أم لا، ولو أمعنا النظر إلى تراثنا لوجدنا نماذج مختلفة ورائعة كقصص السندباد وعلاء الدين وغيرها من القصص التي تحمل في طياتها الطيب والأخلاق الحسنة والاحترام والقيم والعادات النبيلة. لهذا نحن ندعو إلى الاستفادة من تراثنا العربي الأصيل وإخراجه بما يتناسب مع ظروفنا الراهنة^٩.

لا بد من تدريس التاريخ مصحوباً بالتراث وثقافته، فالتاريخ يكون وعاء مفرغاً دونه، ذلك أن التراث يمنح التاريخ حيوية وطعماً ولوناً ومذاقاً وشكلاً. فالتراث يشكل جزءاً من الحياة اليومية ويتقاطع مع مساراتها ويغذيها بطاقة الاستمرارية والتواصل. كما أنه ليس بالضرورة الوقوف عند أشكاله القديمة وحرفية تقليدها، فهناك دائماً إمكانيات للتطوير والحذف والإضافة والتطعيم والتلوين.

الخلاصة:

عدم الخروج عن الخصائص الجوهرية والبذور الحقيقية التي ينبثق منها الطابع المميز الثابت للتراث، تلك الخصائص الجوهرية تمثل في الوقت ذاته نقاط انطلاق لأية حركة تجديدية.

أما المعاصرة فتفترض:

الوعي بظروف الواقع، والقدرة على التكيف مع المتغيرات الأساسية الحادثة في العالم من دون التضحية بالقواسم المشتركة للمجتمع.

الحداثة بمعنى التجديد في الوسائل والأساليب وليس في المبادئ والقيم.

تطوير العادات والتقاليد المجتمعية بما يناسب روح العصر ولكن دون الخروج عنها.

التفتح وعدم الانغلاق والإبداع.

وأخيراً فالمعاصرة بحد ذاتها تخضع الى تغيير اجتماعي دائم وسريع. فالبينة المحيطة بالفرد كثيراً ما تتغير جذرياً خلال فترة حياته، ويصبح تعلم الأمس أقل استعمالاً من حياة الغد¹¹.

3. هذا لا يعني أن تكون حياتنا نمطاً تراثياً، ذلك أنه من المستحيل إرجاع عقارب الزمن الى الوراء، وإنما ثمة إمكانية معقولة لحياة معاصرة ملونة بالتراث.

4. إن ثقافة التراث لن تنمو وتستمر في غفلة عن أصحابها الشرعيين، أو في ظل عدم الاكتراث والاهتمام بها، أو الانشغال عنها في حيثيات الحياة المعاصرة واستحقاقاتها، فالنتيجة ستكون كارثية على الأجيال القادمة.

ولكن يبقى السؤال الكبير:

«هل يمتلك تراثنا القدرة على الصمود طويلاً أمام تيارات التغيير وطوفان التحولات الهائلة؟؟ وهل تستطيع ثقافة هذا التراث أن تستوطن وجدان شعوبنا طويلاً أمام محاولات إحلال ثقافة العولمة واستباحة وطن الوجدان الجمعي؟؟»

مما سبق ذكره يمكننا الخروج بمجموعة من الاستنتاجات التي قد تكون موضوعاً لحوارات معمقة في هذا الاتجاه، ولدراسات مستقبلية يمكن أن تضيء جوانب مهمة في كيفية المواءمة بين الأصالة المتمثلة في التراث وثقافته، وبين المعاصرة والمتمثلة في السياق المحموم نحو التغيير. ويمكن تلخيص ذلك في النقاط التالية:

1. قد يبدو للوهلة الأولى، وبفعل الغموض وعدم التجديد الذي رافق توظيف هذين اللفظين الأصالة والمعاصرة منذ عقود مضت أنهما على طرفي نقيض، بمعنى أن شيئاً لا يستطيع أن يكون أصيلاً ومعاصراً في الوقت نفسه، وعليه أن يختار بين أن يكون أصيلاً أو أن يكون معاصراً، وهو ما يوضحه الدكتور محمد عابد الجابري بقوله: «إن هذا التناقض الذي ساد هو الذي جعل فريقاً منا يرى الأصالة في النموذج الموروث التراث الإسلامي وفي العودة إليه وإليه وحده، وهذا ما يمنعه بالتالي من أن يخطر له أن الأصالة الحقيقية هي تلك التي يجب أن نحققها في تعاملنا مع الفكر العالمي المعاصر، وهو أيضاً الذي جعل فريقاً آخر يرى المعاصرة في النموذج الوافد الفكر الأوروبي وحده بالرغم من أن المعاصرة الحقيقية هي تلك التي يجب أن نحققها في تعاملنا مع تراثنا أو لا¹⁰.

2. التأكيد على أن الأصالة والمعاصرة كمفهومين ليسا على طرفي نقيض، فلكل منهما نبع معرفي مختلف وهدف مختلف، فهما متكاملان في البنى الثقافية ولا وجود لأحدهما من دون الآخر، وهما كما يقول الدكتور علي عبدالصادق بأن الأصالة تفترض:

- التعبير عن التراث بشكل واقعي.

- الحفاظ على ركائز مشتركة في التراث مع تغيير العناصر الهامشية منه ومع تكييف هذه العناصر مع المتغيرات المجتمعية والعالمية.

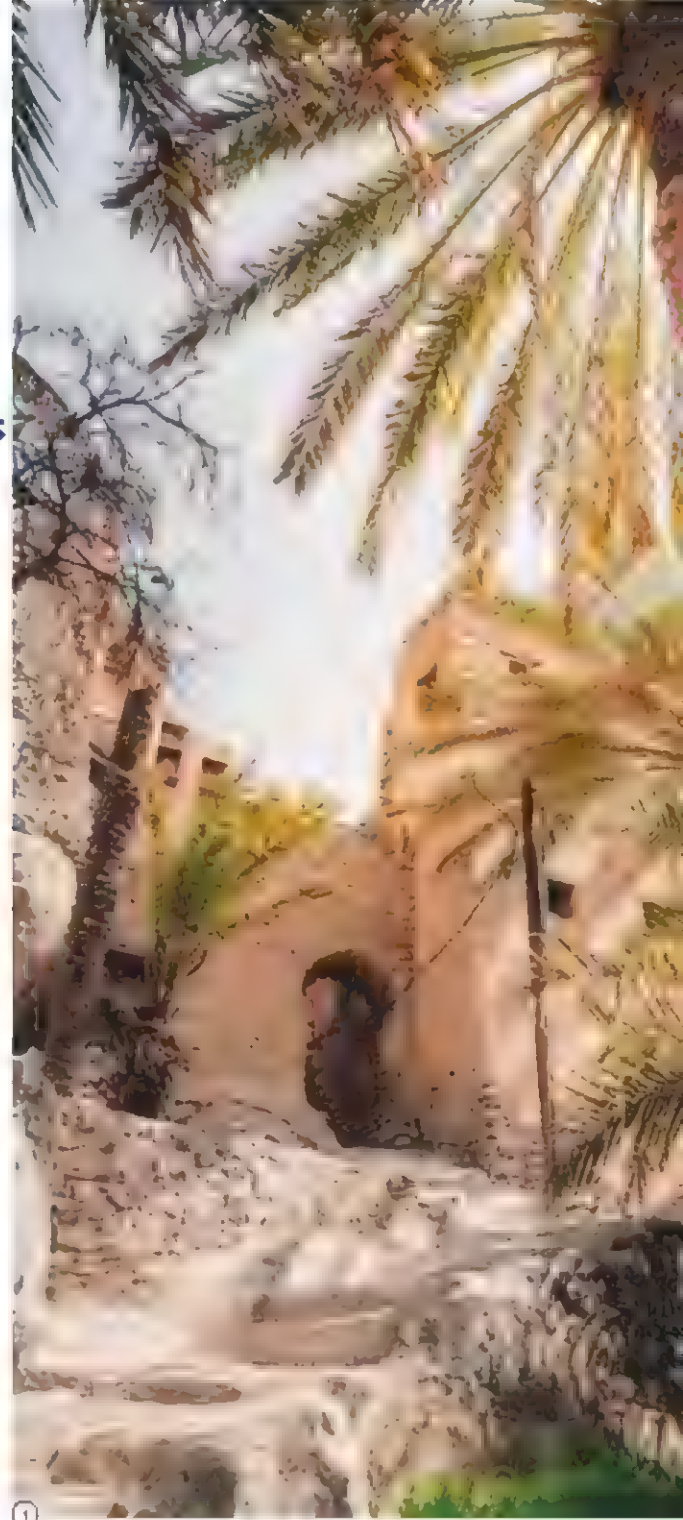
- الصمود الى النهاية لرياح تحاول أن تعصف بثوابت التراث.

أ. سماء عيسى - عُمان

أثر المعتقد الديني في التراث الشعبي الحكائي العُماني

تتأسس الحكايا الشعبية - حالها حال أي منتج إبداعي آخر - على المخيلة، وهي الأخرى تجعلها مجالا خصبا في المعتقدات الدينية والأخلاقية المتراكمة في ذاكرة شعب، عبر حقبة زمنية طويلة فتتبلل منها، خاصة عندما يحاول الإنسان تفسير أحداث مفاجئة وغامضة كالآلوة وكالموت؛ أو تفسير التشكيلات الجبلية في غرابة تكوينها؛ أو على معتقدات دينية سيما تلك التي تشكلت مع بدايات وعي الإنسان ومحولة فهمه، لظاهرة وجوده في الكون.

في المجتمع البحري القديم بعمان، والذي يعود استيطان الإنسان به إلى 3400 عام قبل الميلاد، آمن العمانيون لذاك وهم يعيشون مخاطر وأهوال البحار تحول الإنسان بعد موته إلى سلحفاة. جاء ذلك التفسير اثر اكتشاف مدافن رأس الحمراء البحرية بمسقط، وهو اكتشاف أثري أنجزته البعثة الأثرية الإيطالية في ثمانينات القرن الماضي، حيث ظهر وضع الهيكل



العربية قديماً، قبل إيمانهم بالديانات السماوية المتعاقبة، وعبادة ابنة الإله سين إنانا، التي ما زال يتردد صدى عبادتها في أغاني الرعاة بجبال ظفار. لاحقاً سنعود إلى تحليل تفصيلي حول الحكايا ذات المنشأ الديني اليهودي، ودراسة الآراء المختلفة في تفسيرها لهذه الحكايا.

تعيد المخيلة الشعبية تفسير عدد من الأحداث والأوبئة، إلى فقدان النواحي الأخلاقية في المجتمع، متمثلة في افتراء الإنسان وغروره وكفره بالنعمة؛ التي أغدقها الله سبحانه وتعالى عليه، كما هو في تفسيره لظواهر المحل والجذب، وربطه تلك الظواهر بانهايار القيم الأخلاقية لدى الإنسان.

كارثة بلدة البسيتين:

تقع هذه البلدة المندثرة في ولاية بدبد. معاينة المكان تدل على أنه كان مكاناً عامراً بالحياة، من حيث منازل الطينية المتجاورة ومساجده وأبازه وأثار السواقي. المخيلة الشعبية أسست على انهيار البسيتين حكاية تبرر بها اندثاره، رابطة ذلك بانهايار الاخلاقيات الانسانية به. ما تحكيه الذاكرة أن بلدة البسيتين كان يملكها رجل ثري، وكان لهذا الرجل أخ فقير يعيش في قرية مجاورة. ذات يوم أرسل الأخ الفقير ابنه الصغير لاختيه الثري طالبا منه بعضاً من الطعام. عندما وصل الصبي الى عمه وجده يطبخ قدراً كبيراً من الطعام على النار. عندما طلب منه الصبي بعضاً من الطعام لأسرته حمل العم الثري الصبي ورماه في القدر الكبير الذي كان يغلي. في اليوم التالي لهذه الحادثة احترق الحي العامر بأكمله، جفت ينابيعه وماتت أشجاره، عقاباً من الله على الجريمة التي اقترفها الرجل الثري ضد الصبي الفقير.

في هذه الحكاية الشعبية التي تأسست تفسيراً أخلاقياً وديناً؛ على اندثار قرية زراعية لأسباب تتعلق بالمحل والجفاف؛ الذي يصيب القرى الزراعية في عمان عادة بين فترة وأخرى، نلاحظ ثراء المخيلة الشعبية في تأويلها الأحداث إلى دوافع أخلاقية لدى البشر أولاً، وإلى

العظمى للإنسان الميت على هيئة سلحفاة. ويضيف مؤلفاً موسوعة في ظلال الأسلاف /مرتكرات الحضارة القديمة بعمان' العالمان الاثريان الراحلان سيرج كلوزيو وموريسو توزي: «أن السلاحف لا تزال على درجة من الأهمية في أساطير بعض مجتمعات الصيادين على السواحل الهندية المطلة على المحيط الهادي. سكان تلك الجهات يعتبرونها أسلافاً للبحارة وفي بعض الحالات يعتبرونها بحارة قدماء. ويذكر الكتاب الإغريق أن أكلي السمك الذين استوطنوا على سواحل العرب يعتبرون أنفسهم بأن لهم أسلافاً من الأسماك، ويمكننا القول أن السلاحف قد لعبت هذا الدور في الألف الرابع قبل الميلاد. يتضح من مخلفات الأسماك ومن اتجاهات المدافن في المقبرة، أن النتوء الجبلي في رأس الحمراء قد استوطن لنصف عام خلال الخريف والشتاء من كل عام».

أثر الاعتقادات الدينية القديمة يمتد حتى عصور الديانات السماوية الأولى بعمان وخاصة الديانة اليهودية، ففي ولاية إزكي أقدم المستوطنات الزراعية بداخلية عمان يقع كهف جرنان، وجرنان هو الاسم القديم لإزكي، حتى الآن لم يستطع أحد التقدم لأعمقه البعيدة، يسري الاعتقاد الشعبي؛ بأن في هذا الكهف يختبئ العجل الذهبي؛ الذي عبده اليهود قديماً، قبل إيمانهم النهائي بالله سبحانه وتعالى تلبية لدعوة نبيه موسى عليه السلام. بالطبع يشترك ذلك الاعتقاد مع كثير من الحكايا الشعبية التي لا تخرج عن تاريخ قديم للذاكرة اليهودية في عمان، أهمها زيارة نبي الله سليمان بن داود إلى بلدة سلوت، وهو في طريقه للقاء الملكة بلقيس. قدمت دراسات مختلفة حول هذه الحكاية نظراً لما تمثله من أهمية ترافقهما مع بدايات تأسيس المجتمع الزراعي بعمان، أهمها دراسة المؤرخ البريطاني جون ولكنسون، ودراسة الباحث العماني الشيخ خميس العدوي، الدراستان اللتان ذهبتا إلى تأويلات مختلفة لدى كل منهما. كذلك ما كشفته البعثات الأثرية في أطلال مدينة سمهرم التاريخية؛ من معابد وتمائيل لأهل القمر سين؛ الإله السامي الذي عبده أبناء جنوب الجزيرة



②

تمثال من الحجر الجيري على شكل أسد.

طريقها لأداء فريضة الحج. صباح اليوم التالي أرسل الله سبحانه وتعالى وباء الطاعون، فأقي على القرية بأكملها. أما السفينة فقد غادرت البندر، مكملّة طريقها إلى الديار المقدسة.

ثيمة الشجرة:

تترسخ في الذاكرة الشعبية بعمان معتقدات قديمة، تمتد إلى ما قبل الديانات السماوية، وثيمة الشجرة هي الأكثر بروزاً، خاصة وأن الشجرة احتلت في المعتقد الإنساني عامة، رمزاً للخلود والتقديس والعبادة. كنموذج على ثراء هذه الثيمة، نورد هذه الحكاية الشعبية من التراث الشفهي العماني:

«مرض رجل مرضاً شديداً، تعالج بأدوية كثيرة ومتنوعة، لكن كل يوم يأتي يزداد مرضه، في ليلة من الليالي، رأى أمامه نورا ضاحياً في كل الأرض، الوقت ليل وظلام وأمامه هذا النور، فخاف واستغفر، لكنه سمع صوتاً يقول: هذا هو نور رسول الله، اذهب إلى شجرة الزعتر، ستعطيك دواءً من ثمرها، أغلي الثمر في الماء واشربه. عمل الرجل بنصيحة رسول الله، فذهب

عقاب الهي حدث عقاباً على فقدان القيم الأخلاقية في المجتمع نتيجة لذلك.

وباء بندر الجصة:

يكتب ج.ج. لوريير مؤلف موسوعة السجل التاريخي للخليج وعمان وأواسط الجزيرة العربية، أفضل التقارير المقدمة عن بندر الجصة، مع رسوم تضمنتها محاضر حكومة الهند في دائرة الشؤون الخارجية لشهر فبراير 1890م: «ثمة جزيرة صغيرة قريبة من الجهة الغربية، تقع خلفها على البرقية مؤلفة من ستين بيتاً للقواسم مع بستان نخل، وتقوم هذه القرية على شاطئ رملي. عند مدخل أحد الأودية، وتضم بعض البيوت المبنية من الحجر والعديد من الأكواخ المصنوعة من الحصائر، وترتفع التلال من حول المرفأ وخلف القرية إلى بضع مئات من الأقدام... إلخ».

على مدى مئات من الأعوام شكل بندر الجصة، المكان الآمن من الرياح والأمواج، للسفن المارة بخليج عمان في طريقها خارجة جهة بحر العرب والمحيط الهندي؛ أو قادمة حتى عمق الخليج العربي، وذلك لما تتمتازه من حماية صخرية تجعل منها موقعا حصينا وهادئاً وآمناً.

أصيب بندر الجصة في أوائل القرن العشرين بوباء، أغلب الظن أنه كان الطاعون أو الجدري، وأقي على القرية بأكملها. يشهد على ذلك القبور التي تستقبل زائرها على مشارف القرية، ومثلما يتضح من سجلات سكاتها، أن من نجا من الوباء من كان خارجها، والذين يتواجدون الآن أقلية في القرى الساحلية المختلفة.

تقدم المخيلة العمانية سبباً لهذا الوباء، كعقاب إلهي حل بها، إذ تحكي المخيلة أن سفينة لجأت إلى بندر الجصة، وهي في طريقها إلى الديار المقدسة، هرباً من الأمواج حتى تهدأ، كانت السفينة تنقل حجاجاً من النساء والرجال، وما حدث مسبباً المفاجعة، هو أن رجلاً من سكان الجصة تسلل ليلاً إلى السفينة أثناء نوم ركبائها، وقام باغتصاب امرأة منهم، كانت بالطبع في

غائط طفلها بقطعة خبز تحملها، وفي الرستاق نعث على نفس التفسير لتشكيل حجري على هيئة امرأة وطفل، حولهما الله إلى منحوتات حجرية عندما مسحت الام غائط طفلها بقطعة خبز كانت تحملها. أعتقد أن ندرة المياه وشحها في الأودية الجبلية يدفع المخيلة لإعطاء هذا التفسير الغريب، المخيلة التي كانت تبحث عن خطأ كبير أدى إلى هذا العقاب الكبير أيضاً. إذ كان بإمكان المرأة استخدام حجارة الوادي في مسح غائط الطفلين لا الرغيف الذي هو في المخيلة نعمة من الله واحتقار النعمة يقترب من الكفر بها وبمأنحها.

العقاب الإلهي يذهب إلى قراءة منحوتات طبيعية جبلية أخرى، تشكلت بما يوحي بالعقاب الإلهي، خاصة فيما توحيه الجبال من عزلة ورهبة، واتخاذها بسبب ذلك موطناً لعزلة العباد والزهاد.

في منحوتة جبل الشباك بقرية الشباك بإزكي في داخلية عمان، تأخذ المنحوتة الجبلية شكل حيوان مفترس في وضع هجومي، منقضا على فوهة كهف بالجبل. ذهب المتخيل إلى تفسير ذلك من أن الكهف مكان لعزلة عابد يتعبد به بعيداً عن الناس، وعندما هجم عليه الحيوان المفترس، دعا عليه العابد طالباً من الله حمايته منه، إذ ذاك تحول الحيوان مباشرة إلى تمثال من صخور الجبال.

هذه الجبال في تشكيلاتها تقدم للمخيلة مادة ثرية وخصبة، لخلق عوالم سحرية ليس لها وجود في الواقع، مثلما هو في جبل الشيخ سمعون بقرية يتي في مسقط. هذه التلة الجبلية التي يتقاسمها البحر والأرض، البحر في مده والأرض في جزره، وضعتها المخيلة كمسكن دائم لجني صالح هو الشيخ سمعون الذي يقصده الناس من مختلف الأرجاء طلباً للعلاج وبقيمون عليه النذور. هناك مريد متخصص في قراءة الأدعية يرافق المرضى إليه. وفي ولاية قريات بحصاة الصيرة، وهي تنوء جبلي في البحر، اعتقد الناس أيضاً بأن ولياً من أولياء الله اتخذ مسكناً بها، وأنه اعتزل العالم بها حتى وفاته ودفنه بها، لذلك دأب سكان قريات القدماء بزف العرسان إليه، والاحتفال بجثان الصبيان به، وذلك

فجراً إلى الشجرة وأخذ منها زعترية طرياً، ابتداء كل يوم غلي الزعتر مع الماء وشربه، لكن الرجل ظل مريضاً، حتى رأى النور الضاح ثانية، بعد عدة أشهر ليلاً في منامه، فقال له: نصحتني يا رسول الله بشجرة الزعتر، وهذا اليوم أكثر مرضاً من قبل، ذهب الرسول إلى الشجرة وعاتبها قائلاً: أرسلت إليك رجلاً مريضاً ولم تعالجيه، أجابته الشجرة: يا رسول الله، الرجل كان به مئة مرض، عالجته 99 مرضاً منها. وبقي في جسده مرض واحد فقط، لن أقدر ولن يقدر غيري على علاجه منه، قال لها الرسول: ما هو هذا المرض؟ قالت له: الموت يا رسول الله. في تلك اللحظة شهق الرجل شهقة أخيرة وسقط ميتاً».

يعيد كارل غوستاف يونغ، هذه المقاربة الدينية للشجرة، من أن الأشجار في الديانات البشرية عموماً، كانت رموزاً إلهية مقدسة. ففي العهد القديم هناك البلوط والبطم، وهناك شجرة العليق التي عبرها وهي تحترق كلم نبي الله موسى عليه السلام الله سبحانه وتعالى، لذلك فالشجرة موطن أصيل تأسست عليه الكثير من الحكايا والأساطير عبر العصور.

حكايا التشكيلات الصخرية:

ثمة حكايات شعبية أخرى تنحو نفس منحى الحكايتين السابقتين، وذلك من حيث خلق مبرر حدوث الحادثة وأسبابها: التي تأتي دوماً كعقاب إلهي على تصرف أخلاقي سيء. غالباً ما تحمل الغرائز الجنسية أسباب هذا السلوك. أبرز الأمثلة على ذلك الحكاية الشعبية التي تأسست على المنحوتات الجبلية الطبيعية، والتي اتخذت هذه المنحوتات أشكالاً بشرية وحيوانية أوصت للعلماني ومخيلته بالحكايات التي تبين الخاطئ وتفرض عقوبة الله عليه جزاء ما ارتكبه من فاحشة وانحراف. التفسير يتكرر في أكثر من موقع حجري جبلي، أمثلة ذلك التشابه منحوتة بلدة الشوعية بداخلية عمان، المتشكلة على هيئة امرأة، والحكاية التي قدمتها المخيلة تقول بأن المرأة نزل عقاب الله عليها محولاً إياها إلى حجر، لأنها مسحت

نماذج للمحتونات الصحية في الأوعية والجبال

العمانية التي تأسست عليها حكايا شعبية مختلفة:

1. كهف الرمان / سيح الصارخي / ولاية نخل
2. حصاة بن صلت / ولاية الحمراء
3. الصيره / ولاية قريات
4. جبل الشبك / ولاية إزكي.
5. سلامة وبناتها / محافظة مسندم
6. صخرة مسجد الحجرة / ولاية نزوى
7. جبل سمعون / أيتي / مسقط
8. صخرة الجنى والخروصي / العليا بوادي بني خروص
9. صخور الأم وأطفالها / المجازة بولاية الرستاق
10. الراعية وشياها / كهف الجن بفس / ولاية قريات
11. حكاية قباقيب / وادي الطائيين
12. باب النار / جبال وادي العق / بدبد
13. أطلال البسيتين / ولاية بدبد
14. أطلال الحصاة / محافظة مسقط
15. منحوتة إله القمر سين / محافظة ظفار
16. قرن الجارية / ولاية سمال
17. مساجد العباد الطائفة / ولاية بهلا

الحكايا في اكتمالها وتنوعها:

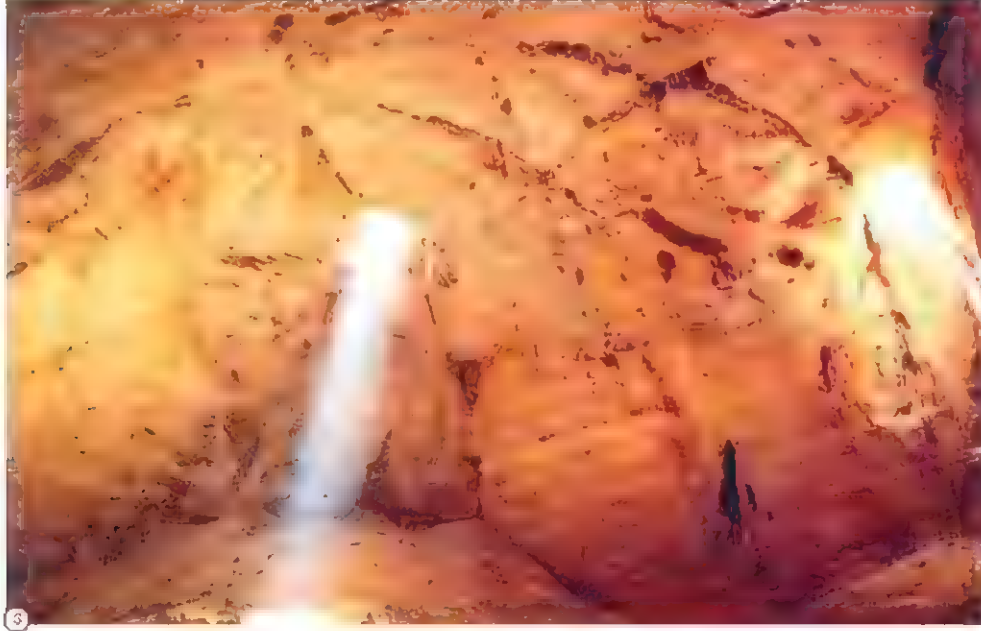
هذه نماذج لحكايا تكتمل فيها الحكاية حتى آخر الدفق؛ أي أنها لا تكتفي لتفسير أو تأويل، رأته العين أو سمعته الأذن، إنه خلق خيالي فذ، تكتمل فيه الحكاية بكافة أبعادها السردية، مشكلة بذلك عالمها القصصي الخاص.

لذلك تفتح هذه الحكايات الأبواب للتأويل المتعدد، لأنها هي بالأساس جاءت من خيال متعدد الجذور والمنابت. وكنا قد لاحظنا في الجزء الأول من هذا المبحث سيطرة التأويل الديني الغيبي على الخيال السرد

عبر طقس يبدأ من المنزل سيراً على الأقدام حتى الصيرة، حيث يتم بعد ذلك غسل العريس وخلع ملابسه القديمة وارتداء ملابس عرسه الجديدة، عائداً بها إلى منزل الزوجية، تصاحبه فرقة موسيقية تزفه إليها.

إن الاعتقاد بطهارة الجن ورفقتهم لرجال الدين ومحبتهم لله سبحانه وتعالى، تتجلى أيضاً في ذلك صخري على هيئة قبر، يوجد بجوار ضريح الإمام الصلت بن مالك الخروصي، من أئمة القرن الثالث الهجري بعمان. قدمت المخلية الشعبية تفسيراً لهذا التثوء من أنه قبر الجنى الصالح قرعون، الذي كان مصاحباً للإمام الصلت بن مالك ورفيقاً له، إلا أن ذلك يمتد بتفسير آخر أيضاً، حيث توجد صخرة مشقوقة في وسطها كأنها شقت بسيف في بلدة العليا بوادي بني خروص، وهي البلدة التي عاشت تجربة العلامة جاعد بن خميس الخروصي وأبنائه، فعلى ذلك التشكيل الصخري نسجت المخلية حكاية معركة دارت بين الشيخ نيهان بن جاعد الخروصي، وجان كان معادياً وكافراً بالله، وكان الجان محتماً بتلك الصخرة التي حطمها الشيخ نيهان بضربة سيف، فولى الجنى هارباً واختفى من يومها، بل إنه حتى المنحوتات الجبلية الصغيرة، التي تتخذ شكل قدم على هيئة القدم البشري، كانت محل تفسير حكايا أيضاً، فهناك أثر قدم الرسول على حجرة بوادي بني خروص، والتفسير المضاف إلى تواجدها هو مروره الكريم على الوادي أثناء رحلة الإسراء والمعراج، وهناك أيضاً أثر قدم الشيطان بقرية الفورة الجبلية المهجورة بالوادي.

الحكاية هنا مع مرور الأزمنة تحولت إلى معتقد شعبي، أصبح إيمان الإنسان بصحتها، جزءاً من مكونه الثقافي. مثال على ذلك كتلة حجرية ضخمة تتخذ هيئة مسننة، بأطراف قرية بلدة بوشر بمحافظة مسقط، هذا التشكل الصخري المختلف عن حجارة الوادي الأخرى، أوحى للنسوة العواقر بها الاعتقاد؛ بأن حك أجسادهن بها ليلاً في الظلام، يعطي لهن القدرة على تجاوز مشكلة العقر.



كهف مجلس الجن

ذات مساء وصل إليهم قاطع طرق، قرر البقاء معهم ليلة واحدة، كحال العباد الثلاثة عندما حل المساء، سقطت عليه هو الآخر رمالة من السماء. إلا أنه بخلافهم أكلها مرة واحدة، سألهم واحد منهم: لماذا لم تبق النصف لتأكله فجر الغد؟ أجابه قاطع الطريق: الذي رزقني رمالة في المساء، قادر على أن يرزقني أخرى في الصباح. فجر اليوم التالي. وبعد أن ألهى الجميع صلاة الفجر، سقطت رمالة بحضن قاطع الطريق، إذ ذاك توجه إليه العابد الذي تحدث معه في الليل قائلاً له: لماذا لا تتبادل مواقفنا؟ تعطيني سلاحك وأذهب به قاطع طريق، وتبقى أنت عابداً بالكهف. وافق قاطع الطريق على تبادل المواقع وأعطاه سلاحه. أخذه العابد ومضى، وأمام أول محاولة لسرقة أحد العابرين خسر الغزال. قتله العابر واستولى على سلاحه. أما قاطع الطرق فقد استمر في الكهف مع العابدين الآخرين حتى مماته.

تعتمد قيمة هذه الحكاية على قوة وضعف المعتقد الديني لدى الإنسان، يؤدي ضعفه إلى سهولة تخلي المرء عن مبادئه، إلى درجة اتجاهه إلى التقيض، أي التحول من الإيجابي إلى السلبي، وكذلك من الجهة الأخرى التحول من السلبي إلى الإيجابي، ثم ما تقضي إليه نتائج

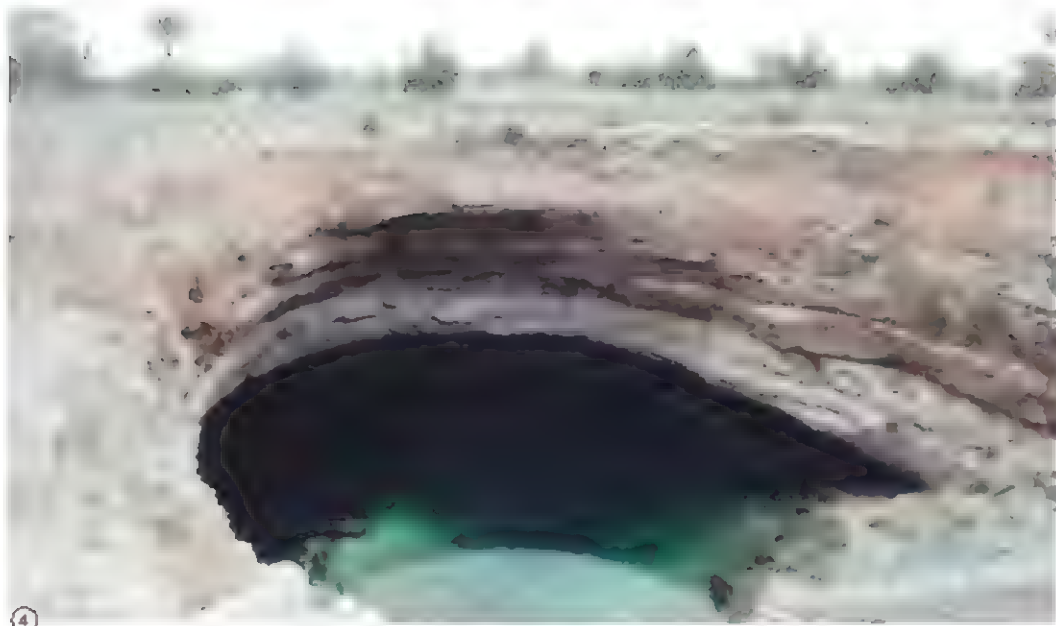
في الحكاية الشعبية. ذلك يكون واضحاً عندما نكون أمام حدث محدد؛ أو تشكيل صخري محدد أيضاً؛ إلا أنه عندما يتسع فضاء الحكاية وتعدد شخصياتها وأحداثها، فإن الخيال الخلاق يذهب بدوره إلى تقديم قيمات أكثر انشاعاً وقرباً، من حياة الإنسان اليومية وأمنياته وطموحه، كتأويل الأحداث إلى المصالح المادية عند الإنسان؛ أو لتقديم قيمات البطولة الخارقة في تفسير الأحداث وخلق شجاعة أسطورية لدى أبطال الحكايا؛ أو العودة بعيداً في اللا شعور الجمعي، القادم من اعتقادات غائرة وبعيدة في الذاكرة الدينية، مثل إغراء الثعبان للمرأة والذي نجده يتكرر في الحكايا وهو ذو منبت عميق في التراث الديني المقدس.

النموذج الأول: زهاد كهف الرمان.

سيح الصارخي / ولاية نخل.

مصدر الحكاية: ساكن السيح: محمد بن سالم السيبي.

كان ثلاثة من الزهاد يقضون حياتهم متعبدين في كهف يقع بعمق سيج الصارخي، كل يوم قبل حلول الظلام تسقط من السماء في حضن كل منهم رمالة واحدة. يأكل كل زاهد نصف رمالته، ويترك نصفها الآخر لفجر اليوم التالي.



④

هوية نجم بمكوناتها الطبيعية... فوأن أن يرف لها جفن ورمش

فأسها، ثم هوت به عليه. من ضربتها المفاجئة والقوية رفع قبضته اليمنى إلى جسدها، واليسرى إلى عيناها فأصابها بالعمى. لكنها وهي تسقط وجهت إليه ثالية بفأسها ضربة أخرى، شقت رأسه إلى نصفين. لاحقا وجدها أهلها والنمرهيتين، كل في حضن الآخر. لتخليد شجاعته أسقط الله سبحانه وتعالى على الموقع، سبعة نجوم خلفت سبع حفر عميقة جدا؛ على عدد غنماتها، تدعى الحفرة الكبرى: مجلس الجن).

النموذج الثالث:

حصاة بن صلت / ولاية الحمراء

حكاية الشجاعة الخارقة الأخرى، تأسست على صخرة جبلية عملاقة في ولاية الحمراء. بطلها فارس يدعى صلت، له أعداء حاسدون حاولوا الايقاع به قرب الصخرة، عبر غمر الطريق الذي يسلكه على فرسه بالوحل، تمهيدا لتعثره وسقوطه والانتفاض عليه، إلا أنه تجاوز المكيدة بالقفز على قمة الصخرة؛ على حصاله مخلفا عليها حفرة حمراء، هي موقع ارتطام حوافر الفرس بها وسيلان دمه عليها.

(كان صلت فارسا شجاعا، لا يقدر أحد على مباراته، وكان أعداؤه المتربصون به كثيرين، ولكي يتخلصوا منه فكروا في حيلة للقبض عليه، من خلال عرقلة حصانه؛

هذا التحول من نهايات مأساوية في حالة التخلي عن المبادئ الانسانية؛ التي يحفى عليها المعتقد الديني، والذي وجد فيه قاطع الطرق موطننا آمنا للحياة.

النموذج الثاني: البطولة في الحكايا الشعبية

مجلس الجن / قرية فنس بولاية قريات

حصاة بن صلت / ولاية الحمراء

مجلس الجن: الحكاية تأسست على تكوين صخري يتكون من سبع حفر عميقة، يئهن حفرة كبرى وعميقة جدا، تدعى مجلس الجن. الجذر الذي تأسست عليه الحكاية مأساوي أيضا، يخلد شجاعة راعية غنم عندما تواجه وحيدة حيوانا مقدسا قضى على غنماتها السبع، بالطبع كان من الممكن أن يقضي عليها، لولا شجاعته في مواجهته؛ التي انتهت بموته وموتها معا. ومن خلد شجاعته هو الله سبحانه وتعالى؛ الذي أسقط سبع نجوم على الموقع بعدد سبع شياه افترسها النمر المفترس.

(تركزت راعية أغنامها بسلام لبرهة قصيرة، وذهبت لإحضار بعض الطعام. عندما عادت وجدت لمرأ ينام بالقرب من جثث غنماتها السبع، بعد أن قتلها جميعا. من هول المفاجأة أطلقت صرخة ورفعت

أدرك الحصان أن فارسه هالك لا محالة، اتخذ الحصان قرار القفز على الصخرة، وشجاعة الحصان في الذاكرة العربية قديمة وراسخة، وتعظيمها والإشادة بها توازي في الأهمية شجاعة الفارس. إذ عليك لتعرف سر انتصار الفارس أن تلتفت إلى فرسه أولاً وتعرف السر!

الحكايتان تأسستا على موقعين جبليين معروفين، ومثلما سبق الفارق الهام، في المخيال الرعوي عنه في المخيال الزراعي، ليس في اختيار الذكر في الزراعي والأنثى في الرعوي فقط، بل في انفتاح الخيال وثرائه الرعوي، في علاقة الإنسان بالنجوم والأفلاك، لأنه في المنطقة إياها فنس بولاية قريات، هناك موقع جيولوجي هام يدعى هوية نجم، واسم الموقع مأخوذ من اسمه في الذاكرة الشعبية، والتفسير الواضح من الاسم أن نجما هوى على الأرض، فأحدث ذلك الشق الكبير بين الجبل والبحر المتحاذيين. الخيال الرعوي أفسح من أن يؤطر، ويدخل فيه العقل عند نسج حكاية ما؛ الأمر الملاحظ في المجتمع الزراعي، حيث تتسع به دائرة الصراع، لتشمل البشر أنفسهم، أكثر من مخاوف الحيوانات كما هو في المجتمع الرعوي، لبساطة الحياة به، وبعدها عن التأطير المؤسسي.

الأساطير المستقاة من التراث اليهودي وما جاء من أخبار اليهود في عمان.

أولاً: أسطورة زيارة نبي الله سليمان بن داود إلى سلوت:

كتب المؤرخ العماني أبو سلمة منذر العوتي في الأنساب: «ذكر أن سليمان بن داود عليهما السلام، كان يغدو من إصطخر فيتعذى في بيت المقدس، ويروح من بيت المقدس فيتعشى في إصطخر، فبينما هو يسير وقد حملته الريح إلى نحو البر، قال للريح: شائمي، فهبت في برية عمان، فرأى قصراً في صحراء، وكأنما رفعت عنه اليد الساعة، وإذ عليه نسر واقع فقال للريح حطي، ثم قال لمن معه: ادخلوا القصر فدخلوا، فلم يروا شيئاً فعادوا إليه فأعلموه فدعا بالنسر فقال: لمن هذا القصر، فقال ما أدري أنا عليه منذ ثمانمائة سنة

الذي يمتطيه ثم الانتقاض عليه، فقاموا بغمر الطريق الذي يسلكه بالمياه، حتى أصبح وحلاً. بالفعل دخل الفارس في ذلك الوحل ولم يستطع الخروج منه، حتى خارت قدما الحصان وانغrust قوائمه في الوحل، فما كان من الفارس إلا أن ترجل من حصانه ودفعه بما أوتي من قوة وأخرجه من ذلك المأزق، وكانت كل الأرض موحلة ولا يوجد أمامه غير اجتياز تلك الحصاة الضخمة، لكونه محاصراً بالوحل من كل الجهات، وعندما وصل الحصان أمام الحصاة، انثنى عن تجاوزها، وهناك أدرك الفارس أنه واقع في الهلاك لا محالة.

ولكي يخلص الحصان فارسه رجع إلى الخلف وانطلق بسرعة البرق، واجتازها بعد أن ضرب برجله قمة الحصاة حتى أحدثت حفرة لأثر ذلك الحصان وهي باقية بالجانب الغربي من الحصاة، إذ يوجد بها اللون الأحمر الذي هو دم الحصان الذي سال من رجله على قمته.

نلمح دائماً في المخيال الشعبي، ملاحظة أن أدوار البطولة والشجاعة، يحتلها الذكور في المجتمع الزراعي، أما النساء فلا تنسج لهن المخيلة إظهار شجاعتهن؛ إلا في المجتمعات البعيدة عن مركز السلطة الدينية والسلطة القبلية، أي المجتمعات الرعوية والبحرية؛ التي تعيش في الأطراف البعيدة للسلطة.

هكذا نلاحظ الفارق بين الحكايتين الأولى المرتبطة بالمجتمع الرعوي (راعية الغنم)، والثانية حيث الفارس بن صلت ابن المجتمع الزراعي القبلي الديني. العدو في الحكاية الرعوية كان النمر المفترس، في الوقت الذي يكون فيه العدو في الحكاية الثانية البشر أنفسهم. كان بن صلت فارساً يمتطي فرساً، في الوقت الذي لم تكن تملك فيه الراعية من سلاح غير الفأس، لتنتقم به من النمر المفترس. الحفرة الحمراء المضرجة بالدم في قمة الصخرة هي من خلد وأبقى ذكرى الفارس بن صلت، أما في حالة الراعية فإن الله سبحانه وتعالى، هو من أسقط سبعة نجوم، لتتحول إلى سبع حفر عميقة، خلدت ذكرى الراعية وغنماتها السبع. حول شجاعة الفارس بن صلت، فإن من أقدم على المغامرة الشجاعة هو الحصان وليس الفارس، وذلك عندما

الزمنية التي زار فيها النبي سليمان سلوت أسطوريا، هي نفسها فترة وصول حضارة بناء الأفلاج من بلاد فارس إلى عمان. لذلك فإن ولكنسون يستخلص بأن الزائر الحقيقي لسلوت هم الفرس، بدلالة أن الأسطورة تقول إنه خلق إليها قادما من إصطخر، وهي بيرسيوليس عاصمة اتشامانيد، ولم تقل الأسطورة أن النبي سليمان جاء من القدس مقر إقامته في الطريق إلى اليمن، حيث سبأ وملكتها بلقيس. إن ولكنسون يوظف هذه الأسطورة خدمة لأفكاره المسبقة؛ التي يؤكد عليها في الدراسة إياها، أنه لم تظهر حضارة جديدة في عمان؛ إلا في الألف الأولى قبل الميلاد. وهي حضارة انتقلت إليها عبر التطور الحضاري في جنوب إيران؛ التي يداعبه الدراسات الأثرية أن مستوطناتها البشرية القديمة ارتبطت لأول مرة بالقبائل المائية؛ أي الأفلاج وليس بالأبار كما كان سائدا في الأحقاب السابقة، ومنها للقرب الجغرافي والهجرات البشرية انتقلت إلى عمان. يذهب ولكنسون إلى استنتاجات أعمق من ذلك حينما يدلل على أن سلوت حقا كانت مثلما يرى، أنها النقطة المحورية لتاريخ الوجود الفارسي المبكر بعمان، بزيارة له للمكان في فبراير 1973 م، يكتب: (عندما كنت في عمان في فبراير 1973، ذهبت لأرى ما إذا كان بمقدوري أن أرصد أي دليل في الأرض، قد يوضح لماذا كان هذا المكان أي سلوت، هو النقطة المحورية لتاريخ الفترة الفارسية المبكرة، وعندما أوضحت الغرض من زيارتي أخذني على الفور شيخ بسيار المجاورة إلى ريوه كبيرة، وقال إنها كانت حصنا فارسيا، وأشار إلى روابي المدافن في التلال المحيطة قائلا: إنها مقابر مالك بن فهم).

قراءة الشيخ خميس العوي:

تصدق النظرية القائلة؛ بأن الأساطير إنما تتأسس في كثير من الأحيان على حقائق تاريخية، إذ نتيجة للتنقيب الأثري لفريق جامعة هارفرد الأميركية بسلوت، أثبتت الدراسات أن الخزف المكتشف من ركامها، يشبه ذلك الخزف المكتشف في جنوب إيران، وأن المستقر الحضري لسلوت، يعود إلى القرن الثامن أو السابق قبل الميلاد على أقل تقدير. أي أنها كحاضرة

هكذا وجدته. وفي نسخة أخرى أن سليمان بن داوود عليهما السلام سار من أرض فارس من قلعة إصطخر إلى عمان في نصف يوم، ونزل في موقع القصر من سلوت من عمان، وهو بناء جديد كأنما رفع الصناعات أيديهم منه في ذلك الوقت، وإذ عليه نسر فسأله نبي الله عليه السلام عنه فقال يا نبي الله أخبرني أبي عن جده أنه عهده على هذا الحال، فقال في ذلك بعض الشياطين الذين صحبوا سليمان عليه السلام:

غدونا من قري إصطخر إلى القصر فعلناه
فمن سأل عن القصر فإننا قد وجدناه
وللشيء عن الشيء مقاييس وأشياء
يقاس المرء بالمرء إذا ما المرء ماشاه.

قال ويقال والله أعلم: أن سليمان بن داوود دخل عمان وأهلها بادية فأقام فيها عشرة أيام، وأمر الشياطين في كل يوم حفر ألف نهر، وقد أجرى فيها عشرة آلاف نهر.

قراءة المؤرخ جون ولكنسون الأسطورة السابقة:

في دراسة متميزة للمؤرخ البريطاني جون ولكنسون، حملت عنوان نشأة الأفلاج في عمان، ألقى ملخصا لها في محاضرة بمسقط نوفمبر 1980، بندوة الدراسات العمانية التي نظمتها آنذاك وزارة التراث القومي والثقافة. يكتب ولكنسون بعد عرضه الأسطورة نقلا عن المؤرخ العماني العوتبي اطلع عليه مخطوطا:

(هذه الأسطورة تستحق من الاهتمام قدرا أكبر قليلا مما يبدو أنها تستحق للوهلة الأولى، فهي في النهاية قصة تحكي عن الماضي البعيد جدا، ومن المؤكد تقريبا أن الأحداث قد اكتسبت إضافات أسطورية أثناء تناقلها. وفي الواقع أنه بمجرد أن الأحداث قد اكتسبت إضافات أسطورية أثناء تناقلها. وفي الواقع أنه بمجرد أن يتضح مغزى قصة سليمان بن داوود؛ فإن هذا التاريخ الأسطوري سيتفق بصورة غريبة تقريبا مع الأدلة الأثرية).

يذهب الأستاذ ولكنسون إلى أن النبي سليمان في الأسطورة، إنما هو جمشيد الفارسي، إذ أن الفترة

الاسم سلوت ينتمي للغة اليمنية القديمة، وهو يأتي على الوزن الصرفي فعلوت، ومنها رخيوت وضلوت وريسوت في جنوب عمان، وجلوت وحلوت وفيوت في شمال عمان. على أن هذا المسمى الجامع مع مرور الزمن تشظى، وأفرزت الظروف الجغرافية والهجرات، أسماء للمواقع المأهولة منه بحسب الموضع، فكانت كدم بسبب إتفافها بالجبال الحجرية الضخمة، وبهلا الاسم الذي خلفه الفرس على المنطقة: التي استوطنوها وكانت عاصمة معسكرهم في إقليم الجوف، وهكذا.

فيما اعتقد أن أسطورة زيارة النبي سليمان عليه السلام إلى عمان، وهي أسطورة تقف عليها في كافة المصنفات التاريخية العمالية؛ قد تمت في حصن بهلا، وهو مثلما نعلم أقدم الحصون في عمان وأكبرها. وقد توصلت الاكتشافات الأثرية فيه؛ إلى أنه يعود إلى حقبة متقدمة من الزمن، وقد كان للفرس اليد الطولى عليه، قبيل الهجرات اليمنية، ولكن فيما يبدو أن الحصن أقدم من ذلك، وأسطورة زيارة النبي سليمان تشف عن قدمه من جهة، وتشف كذلك عن أن السكان الأصليين أقدم من الأزد والفرس.

قراءة الباحث سماء عيسى

أذهب إلى صحة استنتاج الشيخ خميس العدوي؛ إلى أن نزول مالك بن فهم إلى عمان، لم يكن بقلهات الساحل، إنه حقا أمر مستبعد، نظرا للبعد الجغرافي وموقعها البحري الحصين؛ الذي لا يسمح اجتيازها بمجاميع كبيرة من العوائل المتنقلة. لذلك من المرجح أنه نزل بقلهات سلوت، مثلما يذهب الشيخ العدوي، وهي منطقة مجاورة أخرى تسمى قريات كقلهات الساحل؛ التي تحاور قريات الساحل. وما أود إضافته إلى ما تقدم، أن تاريخ النبي سليمان قد تشكل في سلموت اليمنية، هناك حيث تقبع في جبال سلمى حتى الآن آثار قصور بلقيس ملكة سبأ. وما يسرده التاريخ عن زيجة النبي بها هو تاريخ أسطوري أيضا. المهاجرون اليمنيون مع انتقالهم من هناك إلى هنا، أي من سلموت اليمنية إلى سلوت العمالية، والتي كانت هي أيضا سلموت قبل أن تختفي الميم جراء الحديث، نقلوا معهم أسطورة النبي والقصر والسر. أي أن



سلوت

بشرية سبق وجودها بكثير الحواضر البشرية الأخرى في المنطقة؛ أو ربما كانت مجاورة لها أو امتدادا طبيعيا عضويا، لحواضر أكبر مجاورة كبهلا؛ التي هي اليوم المركز السياسي والديني والاقتصادي؛ للحواضر المحيطة بها. كسلوت على سبيل المثال.

لم تتحدد إلى الآن جغرافية سلوت بشكل دقيق؛ إلا أن البحث العلمي يمكن أن يستنتج منه، ثلاثة خرائط مصورة لسلوت، أميل في تحديدها إلى الرأي القائل، بأنها المنطقة الممتدة من جبل الكور غربا وحتى إزكي شرقا، ويحدها من الشمال الجبل الأخضر، ومن الجنوب تمتد إلى الصحراء، وتعرف قديما بصحراء سلوت. هذه المنطقة عرفت في العصور الوسيطة بأرض الجوف، وتدخل فيها بهلا وكدم ونزوى ومنح وإزكي، التي هي إذن الأرض الواسعة؛ التي نزل بها الأزد اليمنيون، وهي الأرض التي دارت بها الحروب الفاصلة بينهم وبين الفرس.



خورروي (سمهرم).

ثلاث سنوات، حاملة ذهباً وعاجاً وقروداً وطواويس، مثلما جاء في سفر الملوك الأول بالعهد القديم، كما جاء ذكر اسم مدينة جازر المحافظة على اسمها حتى اليوم بالجنوب العماني، ومدينة صور في الشرق العماني، إذا ما ذهبنا إلى اعتبار أنها هي المقصودة وليست صور في لبنان، مثلما يذهب إلى ذلك بعض الباحثين، الذين أعادوا قراءة العهد القديم برؤى مختلفة مثل كمال الصليبي وفاضل الربيعي. الأهم في دلالات هذه الأسطورة هو ما تحمله من ضرورة بحث عميق وحاد عن الجذر اليهودي في عمان، كما هو الجذر المسيحي أيضاً. ذهباً إلى عبادات الآلهة الأسطورية، آلهة ما قبل الديانات السماوية التي عثر على تماثيل لألهتها، في حفريات مدينة سمهرم التاريخية، كتمثال إله القمر سين.

ثانياً: ذكر زيارة نبي الله موسى والخضر عليهما السلام

إلى عمان بحراً، وبعض ما ذكر وكتب عن اليهود:

كتب المؤرخ العماني أبو منذر سلمه العوتي في مؤلفه الأنساب: «قال عبد الرحمن بن قبيصة عن أبيه عن ابن عباس: في حديث موسى والخضر عليهما السلام.

الزيارة تمت أسطورياً في سلموت اليمانية، والقصر هو قصر الملكة بلقيس الواقع في جبال سلمى.

عودة إلى سفر الملوك الأول بالعهد القديم، من قام بالزيارة هي ملكة سبأ للنبي سليمان وليس العكس، التي جاءت مذهولة بما سمعته عن ثرائه وقوة ملكه وحكمته، وقالت للملك بعدما رأت ما رأت: «صدق الكلام الذي سمعته في أرضي عن أقوالك وعن حكمتك، ولم أصدق ما قيل لي حتى قدمت ورأيت بعيني، فإذا بي لم أخبر إلا بالنصف... إلخ». وأعطت له من الهدايا ذهباً وصندلاً من أوفير وحجارة كريمة، استخدمها جميعاً لبيت الرب وبيت الملك، وعندما قررت العودة إلى أرضها سبأ، أجزل لها العطايا بكرم يعادل كرم عطاياها.

لا يرد في العهد القديم ذهاب نبي الله سليمان إلى سبأ، بل ما يرد ذهاب ملكة سبأ إلى أورشليم دون ذكر اسمها! والمدينة العمانية التي يرد ذكرها هي أوفير، التي جلب منها الملاحون الذهب والصندل والحجارة الكريمة. إضافة إلى ذكر مدينة عمانية أخرى هي ترشيش، إذ أن سفن ترشيش في الجنوب العماني كانت تأتي مرة كل

الزيارة هذه المكتوبة على . امتداد صفحات كتب التاريخ العُماني، ابتداء من الأنساب للعوتي، وحتى تحفة الأعيان للسالمي، مستمدة من سورة الكهف في القرآن الكريم، ابتداء من الآية 59، ولكن دون ذكر للخضر عليه السلام، ففي القرآن الكريم: «هو عبد من عبادنا. أتيناها رحمة من عندنا وعلمناه من لدنا علماً». ثم أن العوتي يضيف من المخيلة أن السفينة انتهت إلى عمان، وكان بها ملك، يكتب العوتي أنه مالك بن فهم، وهو على ما كتب العوتي جاء لاحقاً ذكره في الآية 78 «أما السفينة فكانت لمساكين يعملون في البحر فأردت أن أعيبها وكان وراءهم ملك يأخذ كل سفينة غصبا». نحن إذن أمام التأكيد على صحة نزول المهاجرين الأزدي بقيادة مالك بن فهم إلى قلعات الساحل، وليس إلى ما يذهب إليه الشيخ خميس العدوي أن الأزدي حلوا بقلعات الداخل الواقعة ببهلا. رغم أن سير الأحداث لاحقاً خاصة معركة سلوت الشهيرة ترجح صحة فرضية الشيخ العدوي.

يتواصل حضور الخضر عليه السلام في الكتابات التاريخية العمانية، تتسع عند الحديث عن التثنى بحدث ما، لذكر ورع وتعفف ينذر تواجده لدى الغير من المسلمين، يمتد ذلك إلى محاولة إثبات نسبه إلى بلاد السر بعمان.

كتب نور الدين السالمي في التحفة: «وفي بعض الكتب أن البدوي كان من بني قتب، وأنه كان رجلاً صالحاً في دينه، وإن أثر القدم التي راها كان طولها ذراعاً أو أكثر، فسار في طلبه، فوجد رجلاً في ظل شجرة فكر جنبه منه لما رأى من عظم صورته وشعره والأنوار ساطعة لأخذه في وجهه، فقال له السلام عليك يا عبد الله، فقال له وعليك السلام يا عبد الله. فقال له أنت من الجن أم من الإنس؟ فقال له من الإنس، فقال له: من أين أقبلت؟ فقال من البرية. فقال له: من أنت؟ فقال له: أنا الخضر هل من حاجة؟ فقال له لا، ثم قال له القتي: هل من حاجة لك؟ فقال له: نعم أقرئني السلام الإمام ناصر بن مرشد، وذكر في آخر كلامه أن الإمام جعل للبدوي فريضة له ولأولاده لأجل البشارة.

قال فانطلق موسى والخضر ويوشع بن نون؛ حتى إذا ركبوا السفينة ولججوا، خرق الخضر السفينة وموسى عليه السلام نائم، فقال أهل السفينة ماذا صنعت؟ خرقت سفينتنا وأهلكتنا وأيقظوا موسى، وقالوا ما صاحب الناس أشر منكم، خرقتم سفينتنا في هذا المكان، فغضب موسى حتى قام شعره، فخرج من درعته واحمرت عيناه، وأخذ برجل الخضر ليلقيه في البحر فقال: «خرقتها لتغرق أهلها لقد جئت شيئاً أمراً». قال له يوشع بن نون يا نبي الله أذكر العهد الذي عاهدتم، قال صدقت. فرد غضبه وسكن شعره، وجعل القوم يغرفون من سفينتهم الماء وهم منها على خطر عظيم. وجلس موسى في ناحية السفينة يلوم نفسه، يقول له كنت في غنى عن هذا في بني إسرائيل، أقرأ له كتاب الله غدوة وعشية فما أدناني إلى ما صنعت، فعلم الخضر ما يحدث به نفسه، فضحك ثم قال: «ألم أقل لك إنك لن تستطيع معي صبراً». أحدثت نفسك بكذا وكذا؟ قال موسى: «لا تأخذني بما نسيت ولا ترهقني من أمري عسراً». فانطلقوا حتى انتهوا إلى عمان، وكان الملك يريد أن ينتقل منها، وكانت كلما مرت سفينة أخذها وألقى أهلها، فإذا الناس على ساحل البحر كالغنم لا يدرون ما يصنعون، فلما قدمت سفينتهم قال أعوان الملك: اخرجوا عن هذه السفينة! قال إن شئتم فعلنا ولكنها مخرقة، فلما رأوها وخرقها قالوا لا حاجة لنا بها، فقال أصحاب السفينة جزاكم الله عنا خيراً، فما صاحب قوم قوما أعظم بركة منكم. وأصلح الخضر السفينة فعادت كما كانت، إلى أن قال وكان الملك الذي ذكره الله في كتابه، يأخذ كل سفينة غصبا هو مالك بن فهم الأزدي، وكان ينزل قلعات من شط عمان، وينتقل من هناك إلى ناحية أخرى. وقيل هو الجلندي بن المستكبر، ويقال المستنير بن مسعود بن الحارثية عبد عز بن معولة بن شمس. قال العوتي: والقول الأول أشبه دلالة وأوضح حجة وأقرب في النظر صحة القول الأخير. قال لأن الجلندي هذا كان قبل الإسلام بيسير، وقيل إنه أدرك الإسلام، وأبناؤه عبد وجيقر أدركا الإسلام، وإليهما كتب النبي ﷺ، على يد عمرو بن العاص، وقصة السفينة كانت في عصر موسى عليه السلام، وبين موسى ومبعث النبي صلى الله عليه وسلم أعوام كثيرة.



وجهه، يعيب عليه نور الدين السالمي افتخاره بقتل أهل النهروان، كافتخار اليهود بقتل عيسى «وما قتلوه وما صلبوه ولكن شبه لهم».

وهو أي السالمي يرى في اليهود قدرة على التنبؤ ومعرفة الغيب، عندما يورد لقاء بين يهودي عماني وبين عمرو بن العاص: «كان عمرو بن العاص عاملاً للنبي ﷺ على عمان، فجاءه يوماً يهودي من يهود عمان فقال: أرايتك إن سألتك عن شيء أخشى علي منك؟ قال لا، قال اليهودي: أنشدك بالله من أرسلك إلينا، قال: اللهم رسول الله، قال اليهودي والله أنك تعلم أنه رسول الله؟ قال عمرو: اللهم نعم. فقال اليهودي: لأن كان حقاً ما تقول لقد مات اليوم. فلما رأى عمرو ذلك جمع أصحابه وحواشيده، وكتب ذلك اليوم الذي قال له اليهود فيه ما قال، ثم خرج بخضراء من الأزد وعبد القيس يأمن بهم، فجاءته وفاة رسول الله ﷺ».

في الذاكرة الجمعية ما زال لليهود ذكر واسع وثري بعمان، بخلاف المسيحية التي لا تحظى بذلك الحضور، كان ذلك في تراثهم الشفهي أم في كتابات المؤرخين العمانيين. أهم هذا التواجد الأسطوري كهف جرنان بإزكي، حيث يشاع بأن في داخله أي عمقه البعيد خبا اليهود القدماء معبودهم العجل الذهبي، عندما عصوا الله سبحانه وتعالى أثناء غياب نبيه موسى في جبل سيناء، لإحضار وحي الشريعة من الله، لاحقاً مثلما جاء في سفر الخروج بالعهد القديم: «فلما اقترب من المخيم

وفي كتاب للقاضي بن عبيدان، ذكر فيه من حضره من علماء أصحابنا الإباضية قال: أخبرني محمد بن طالوت عن نجدة النخلي: أن الخضر عليه السلام كان من أهل السر من قرية بعمان، ومن ورعه وتعففه رضي الله عنه، أنه كان يعطي نفقة له ولعياله من بيت المال، ولم تكن له قدر يطبخون فيها طعامهم، فكانت زوجته تنقص من النفقة يسيراً يسيراً، حتى باعته. واشترت به صفرية، فلما رآها الإمام سألها من أين لك هذه الصفرية؟ فأخبرته بما صنعت، فقال لها: أتستعملينها وهي لبيت المال وأمر وكيل الغلة بنقص من نفقتهم قدر ما كانت هي تنقصه.

حول الفتنة العمانية الشهيرة بسبب خلاف فتحي دار بين علمائها، حول هل القرآن الكريم مخلوق أم أنه قديم ليس بمخلوق. كتب نور الدين السالمي: «هي مسألة جيء بها من البصرة، فالتشر الكلام فيها، وعظمت بها البلية في عمان وغيرها». وبعد نقاش مستفيض حول هذه المسألة الفقهية يسرده نور الدين السالمي، مفصلاً مجريات الاجتماع التاريخي: الذي دار في بلدة دما وما أفضى إليه، يكتب محمداً اليهود هذه الفتنة: «سببها شبهة ألقاها إلى أهل الحديث في البصرة أبو شاكر الرصاصي، هو يهودي تظاهر بالإسلام لأجل الدس وإلقاء الفتنة بين المسلمين، وما تركوا مسلماً إلا سلكوه، ولا سيما اليهود والفرس المجوس».

حول وصايا الإمام علي بن أبي طالب كرم الله

من أداء الصلاة: الذين قاموا فوراً بإلقاء القبض عليه قبل فراره. منذ ذلك التاريخ ومسجد القرية يطلق عليه مسجد اليهودي».

يلاحظ بساطة الحكمة في الحكاية السابقة، وخلوها من الإبداع وعناصر الخيال التي تثير السرد الحكائي الشفهي، كأنها وضعت بهدف مسبق محدد، هو تشويه صورة اليهودي في المجتمع.

ما نخلص إليه هو سيادة المعتقد الديني، كأثر خلاق على ثيمات وتشكيل الحكايا الشعبية، وتوظيفها عبر العصور. هو الجذر الذي غذى مخيلة الإنسان، وفتح لها أبواب التأمل والسرد الشفاهي: الذي به تحتزن الآلام والأمال جنباً إلى جنب وعلى حد سواء.

رأى العجل والرقص، فاضطرم غضب موسى، فرمى باللوحين من يديه وحطمهما في أسفل الجبل، ثم أخذ العجل الذي صنعه فأحرقه وسحقه حتى صار كالغبار، وذراعه على وجه الماء وسقى بني إسرائيل».

ارتبط اليهود في الذاكرة أيضاً بالمكر والخداع، وتسلسل ذلك إلى الذاكرة إنما مصدره النصوص الدينية اليهودية أولاً فالإسلامية ثانياً كمثال الحكاية التالية: «لم يعرف سكان قرية حميم أن بينهم يهودياً، في صباح عيد الأضحى ذهب الجميع لأداء صلاة العيد في المصلى الذي يقع بأطراف القرية، إذ ذاك تخلف اليهودي وقام في غيابهم بالحفر في أحد زوايا المسجد؛ لأنه كان على معرفة بوجود كنز مخبأ في المسجد. نجح اليهودي في استخراج الكنز، لكنه وهو يزعم الهرب، فوجئ بعودة رجال القرية

• المراجع

Serge cleuzion & maurizio tosi
In the shadow of the ancistors
Ministry of heritage and culture
Sultanate of Oman 2007

نشأة الافلاج في عمان / جون ولكنسون / حصاد ندوة الدراسات العمانية 1980 م
حوار مع الشيخ مالك بن هلال العبري / عضو مجلس الشورى / جريدة عمان / 28 / 12 / 2014 م
Folktales Hatim Altaie&joan Publishing house

العهد القديم / الكتاب المقدس / دار المشرق / بيروت / لبنان / 1989 م.
عبدالله بن حميد السالمي / تحفة الأعيان بسيرة أهل عمان / مكتبة الاستقامة / مسقط 1997 م.
أبو منذر سلمه العوتبي / الأغساب / وزارة التراث والثقافة / مسقط 1984 م.
سيناريو فيلم سلوت الوثائقي / الشيخ خميس العدوي.
سيناريو فيلم سلوت الوثائقي / سماء عيسى.
حكايا: كهف الرمان، شجرة الزعر، وباء الجصة، كارثة البسيتين. جمع وتوثيق قام به الباحث.
السجل التاريخي للخليج وعمان وأواسط الجزيرة العربية / دار غازيت للنشر / إنجلترا / 1995 م.
سر الزهرة الذهبية / كارل غوستاف يونغ-ريتشارد فيلهلم / ترجمة عدنان حسين / دار الحوار 2013 م.

• الصور

2. 3. 4. 5. الصور من الكاتب
1. <https://i.pinimg.com/564x/f6/a9/5d/f6a95d57dc944d251a0d4933521cc217.jpg>
3. موقع وزارة السياحة الإلكترونية عُمان
6. https://static.arabic.cnn.com/sites/default/files/styles/sw_780/public/2020/06/22/images/Artboard%203.jpg?itok=vrtCfz2b
7. https://photos.smugmug.com/Travel/Oman/Oman-5-Sur-and-Dhow-building-yar/i-Gq-k9P6t/2/1d7e472f/L/Sur_Oman_IMG_8608-L.jpg

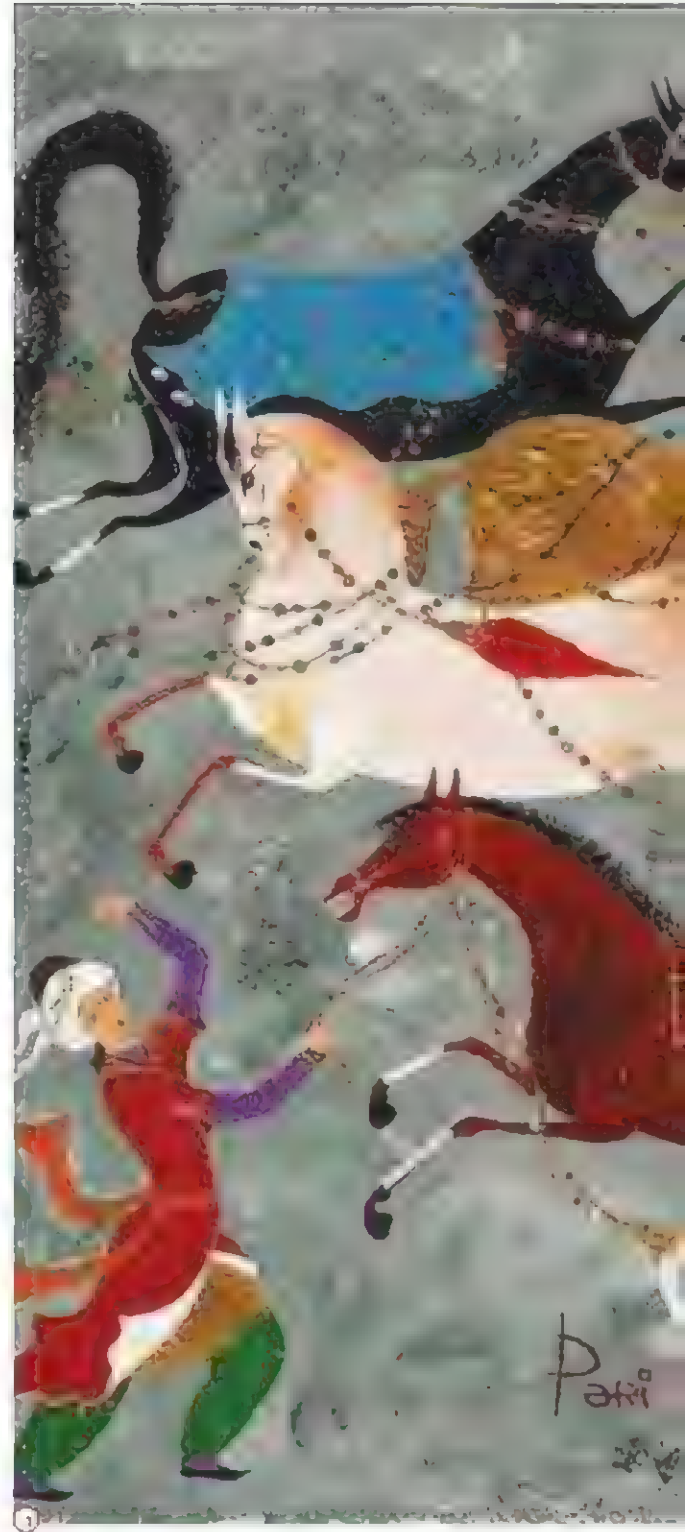
أ. صفاء ذياب - العراق

رسائل الرواة..

الحكاية الشعبية العراقية
والبنية الاجتماعية

تختلف الحكاية الشعبية العربية بين ثقافة وأخرى، ففي بعض الثقافات تنقسم الحكايات حسب الفصول، فهناك الصيفية والشتوية، وهناك الربيعية والخريفية. قصص الغول والحصار والذئب وحكايات الحيوان الأخرى لا تروى إلا في الشتاء، في حين تكون قصص بنات السلطان ومساعلة الأعمى وجحا وغيرها حكايات الصيف. لذا تختلف طرق السرد ومواعيله، ففي بعض المجتمعات يرتبط السرد بموسم الحصاد أو شهر رمضان، والآخر يرتبط بموسم الشتاء والتجمع حول الكانون، وهكذا حسب المجتمعات وثقافتها وطرائقها الخاصة في الحكى.

ربما يبدو الأمر مختلفاً تماماً مع البيئة العراقية، فأغلب القصص التي كانت تروى جاءت من أجل الترهيب والترغيب لا أكثر. الترهيب من النهر والسباحة فيه؛ على سبيل المثال، أدى إلى اختلاق حكاية الرفش الذي يأكل البشر، وعبد الشيط الذي



تأسيس التراث الثقافي بالنظر إلى الناس العاديين كحشود، وثقافة حشد استهلاكية.

مبيناً أن التفكير المتأخر المتعلق بالنقاشات الخاصة بما بعد الحداثة حول الأفكار حول ما يشكل الشعبي. والمفترض أن الثقافة ما بعد الحديثة هي ثقافة صار يختفي فيها التمييز بين الرفيع والشعبى باستمرار منذ ستينيات القرن الماضي. وهذا عند بعضهم سبب يدعو إلى الاحتفاء بنهاية الإقصاء والنخبوية التي أقيمت على تمييزات اعتباطية للثقافة.

لكن النظرة العامة للتفريق بين النخبوي والسلطوي يكمن في نقاط كثيرة، يبدو أن أولها وأهمها هو الصراع بين الشفاهية والكتابية.

التفريق بين الاثنين غير محسوم حتى الآن بالنسبة للحكاية الشعبية، فهناك عدة مدارس تطالب الرواة بأن يبقوا حكاياتهم شفاهية لتبقى حية وفي تطور دائم، في حين ترى مدارس أخرى أن تدوين الحكاية يسهم في تحديد آليات اشتغالها ومعرفة بنياتها ووظائفها.

وفي قراءتنا لمدرستين مختلفتين في قراءة الحكاية الشعبية، المدرسة السورية والمدرسة المصرية، نلاحظ الفارق الكبير بينهما، فالكاتب السوري علي أبو شنب يرفض تدوين الحكايات الشفاهية، ذلك لأسباب يراها منطقية، ف«الحكاية هي قصة مروية»، لكن الميزة الرئيسية في عملية الخلق الفني المنتجة للحكاية كونها حالة خلق مستمرة ما دامت تُروى، وما دام جمهور يصغي إليها، وهذه الحركية في عملية الخلق الفني للحكاية سمة تنفرد بها الحكاية الشفهية المروية عن جميع أشكال القصة الحديثة.

ويؤكد أبو شنب أن عملية الخلق الفني في القصة الحديثة تنتهي بمجرد أن يفرغ الكاتب من كتابتها، في حين أن حكاية ما - وهي مجهولة المؤلف والمصدر والزمان والمكان - تظل تنتقل من راوية إلى آخر، وهي في حالة من المرونة، شكلاً ومضموناً، بحيث أن راويها لا يؤديها، كل مرة، بالشكل والمضمون نفسه، فربما زاد عليها أو أنقص منها، حذف أو أضاف، وهكذا تكتسب الحكاية مرونة في الخلق، بينما تصبح القصة المكتوبة

يأخذ كل من يقترب من النهر شتاءً، أو ليلاً في الفصول جميعها، ومن ثم بقيت حكايات الحوريات والجان والعمالقة ترتبط بالوعظ الديني والروايات التي تحكي عن الأنبياء والأولياء. فهل يمكن أن نعد ما كنا نسمعه حكياً شعبياً؟!

الملاحظة البارزة التي تواجه أي قارئ للحكايات الشعبية العراقية خلو البيئة الاجتماعية العراقية من الحكايات بشكله الذي عُرف به في الشام ومصر، سوى ما أشيع لفترات قليلة، وسمي حينها بـ(القَصَّخون)، وربما ذلك عائد لطبيعة المجتمع العراقي والتحويلات التي مرت به. وإذا كان لهؤلاء الرواة وجود، فطبيعتهم اقتضت على رواية مقتل الإمام الحسين ولم تمتد للحكي الشعبي، لهذا بقيت الحكاية الشعبية العراقية التي يرويها الرواة مقيدة إما بروايات الأئمة (ع)، أو بحكايات بسيطة ترويها الأمهات لأطفالهن... هذه الحكايات؛ في أغلبها، لم تخرج عن هدف التعليم والنصح والحكمة، مبتعدة بذلك عن متعة الحكي ذاته، وفن القص الذي يعتمد على الابتكار والخلق والإضافة، وهذا ما يلاحظ على أغلب القصص والحكايات الشعبية العراقية المدونة، بل وحتى الشفاهية منها!

بين الشفاهية والكتابية:

للحكاية الشعبية تعبيراتها الخاصة، ومفاهيمها التي تختلف عن السرديات الأخرى. لأنها: أي الحكاية الشعبية، تتاج بيئة صغيرة، تحكمها ظروف وأعراف اجتماعية خاصة. وربما تتشابه الحكايات الشعبية «الكبرى» بين بلدان وبيئات كثيرة، غير أن لكل واحدة منها خطاباً مغايراً بين مدينة وأخرى.

لكن التساؤل المهم هنا يكمن في معرفة الشعبي على مستوى المجتمع العراقي، ومن خلاله تتمكن من الدخول في تحولاتنا الخاصة، فكرياً واجتماعياً..

يؤكد معجم (مفاتيح اصطلاحية جديدة) أن دراسة الفولكلور أو التراث الشعبي لم تقتصر على إنتاج مفهوم الشعبي بوصفه ثقافة شعبية، بل ساعدت أيضاً على



2

وبعيداً عن إصرار أبوشنب وعبد الحكيم، غير أن الأمر يبقى متارجحاً بين هذين الرأيين، فشفاهية الأدب الشعبي إحدى أهم سماته، بدءاً من الحكاية أو السيرة أو الأمثال وليس انتهاءً بالحكم. للشفاهية أهمية كبرى لا يمكن أن تضاهيها كتابية الحكاية، غير أن هذه الكتابية تمنحنا وقتاً لتأمل الحكاية وقراءة بنياتها وآليات اشتغالها، والفنية التي عمد الراوي إلى ابتكارها بين حقبة وأخرى.

وربما ترتبط الشفاهية بمفهوم الزمان أكثر من مفهوم المكان، فالزمان هو المحرك الرئيس للحكاية وتحولاتها لأنها في تحول دائم مع كل مرحلة جديدة يمر بها مجتمع ما حتى وإن التقلت لمجتمع آخر.

حالة من الجمود والكمون، بعد أن تنتهي عملية الخلق الفني المنتجة لها.

وإذا كان أبوشنب يشدد على أهمية أن تبقى الحكاية الشعبية خارج التدوين رهينة الرواية - حتى وإن كان قد دَوّن بعض الحكايات السورية مجبراً لغرض عرض بنيتها وتشابيحها مع حكايات أخرى؛ فارسية وروسية، إلا أن الكاتب المصري شوقي عبد الحكيم يصّر على تدوين هذه الحكايات، فهو يرى أن الحكايات الشعبية يمكن أن تكون بلا فائدة تذكر، ما لم يكن تاريخها قد تقرر خلال الفحص والاستقصاء المقارن. وبالطبع لا يمكن عقد هذه المقارنة دون توفر وتراكم الجزئيات أو عناصر وأحداث الحكاية الشفاهية - والمذولة - الفولكلورية بأنواعها وأماطها وتصنيفاتها المختلفة.

لهذا السبب يشير عبد الحكيم إلى أن الحاجة تشدد إلى محاولة وضع تصنيفات للحكايات العربية، من منطلقها الأشمل؛ أي العربي السامي، مع مراعاة الخصائص والسمات القومية المميزة، سواء تلك التي جرى الاتفاق عليها، ممن تعاقبوا على دراسة فولكلورنا وكذا شعائرننا، منذ روبرتسون سميث - وموسوعته عن الأديان السامية، ولولدكه، وتيودور بنغي حتى روبرت جريفز، وليفي شتراوس وتباعاً حتى سميث وغيرهم.

كما يراعي عبد الحكيم الخصيصة الاستراتيجية أو الجوهرية لهذا التراث القبلي المحمل ببذوره ومكوناته الأولى الفاشية العنصرية، في تشريعها، بل تقديسها للحرب والإبادة وصراعات تملك المياه وكذا صراعات الهجرات وتملك الأرض أو الحمى، والتوسل من أجل هذا بأساطير أرض الميعاد، التي لم يبرأ منها شعب أو قبيلة أو رهط أو جماعة.

ربما هناك خلط واضح وقع فيه عبد الحكيم بين الحكايات الشعبية العربية وبين ما درسه لولدكه وجريفز وغيرهما، فهذان الباحثان درسا الكتابات السلطانية بالدرجة الأولى وليست الشعبية، بمعنى أنهما حاولا تقديم الفكر العربي بعد أن تداول ما قدمته السلطات الحاكمة لهما وليس ما كان مخبأ في أفواه الشعوب.

زمن الحكاية:

وهذا هو ما يجعل كل بلد يدّعي بأن هذه الحكاية من تراثه القديم، وبلد آخر له نفس الادعاء، وفي الأصل أن الحكاية حينما كانت زماناً لا بلد لها. وربما من قراءة بسيطة، نفهم كيف تشابهت حكايات السندباد في بعض رحلاته مع حكاية الملك سيف بن ذي يزن، فمثلما وصل السندباد إلى جبل المغناطيس، وصل الملك سيف أيضاً للجبل نفسه، ومثلما صعد الرجل العجيب ذو القدمين الطويلتين على ظهر السندباد ولم يتمكن من الخلاص منه إلا بعد أن عصر له العنب حتى سكر حدّ الثمالة، تخلص منه الملك سيف أيضاً... وهكذا تتوالد الحكايات، وترتبط بعضها ببعض حتى لحظة تحولها إلى تاريخ بعد أن دوّنت، فلا نعرف الآن من الأقدم (تاريخياً) ألف ليلة وليلة أم سيرة الملك سيف بن ذي يزن.

تشابه الحكايات الشعبية وتداخلها يرجعنا إلى البحث عن الراوي وثقافته ومرجعياته الفكرية، فالنص الشعبي هو «مجرد جسم ذي علاقة بالتراث الخاص بالمجتمع الذي ينتمي إليه، والراوي هنا هو الذي يكسوه، ويزينه بزخارفه، ويجعله حياً بالطريقة التي يقدمها بها، ويجذب الانتباه إليه، بالهيئة التي يعرضه عليها، ويزيد من تأثيره بانفعاله وتفاعله معه». ويضيف الدكتور أحمد علي مرسي «إن الراوي لا يمكن أن يعيش بعيداً عن مجتمعه، ولا أن يُدرس منفصلاً عن بيئته التي يؤدي فيها دوره، ويكتسب فيها وجوده الحي المؤثر، وقيمه وقيمة ما يرويه». فالرواة غالباً ما يمثلون تراثهم وتراث مجتمعهم بما يحمله من قيم ثقافية، «تتضمن الأفكار والمشاعر والخبرات التي يجمع الناس عليها، أو تجمع عليها أغلبيتهم عادةً، ويتقبلونها باعتبارها مسلمات لا تحتاج إلى نقاش حولها، ويحافظون عليها باعتبارها أساساً لحياتهم التي يعيشونها، وإطاراً يصوغ علاقاتهم التي تربطهم ببعضهم البعض». ثقافتنا العراقية لم تعرف رواة بعينهم، بل جمعت أغلب حكاياتها من أفواه الناس، شيوخاً ونساءً، وهذا ما سنجد في الكتابين المهمين اللذين دونا بعضاً من حكاياتنا الشعبية.

يبحث الكاتب المغربي عبد السلام بنعبد العالي عن مفهوم الزمان بين هايدغر وهيجل، لكنه في الوقت نفسه لا يقف عند أرائهما فقط، بل في كيفية فهم الزمان وتحولاته عبر التاريخ، مبيناً أن «الإنسان لا يوجد ككائن تاريخي، بل زمني، فليس الوجود البشري زمانياً لأنه يحتل موقعاً في التاريخ. إنه، على العكس من ذلك، وجود تاريخي لأنه زمني». ومع هذا؛ فإن مفهوم التاريخ والزمان لا يمكن أن يتحدد بطريقة نهائية، بل يبقىان مترجرين ما فتئت اللحظة تمضي إلى غير رجعة، لتتحول إلى تاريخ بعد أن كانت زماناً ما ربما سيتغير به الكثير.

غير أن هناك نقطة مهمة تفصل ما بين الشفاهية والكتابية في البحث عما هو زمان وما هو تاريخ، اللذان ربما يندمجان في جانب ويفترقان في جانب آخر. فالشفاهية زمان مفتوح لا يمكن الإمساك به، أما الكتابية فهي زمان مقيد تحول تدريجياً إلى تاريخ. فلا يمكن أن نعدّ النص الشفاهي تاريخاً ما لم يدوّن، حينها تتحدد ماهيته وقديسيته وتتشكل سلطته على القارئ. أما السامع، فيبقى مندهشاً بالزمان الذي لا بداية له ولا نهاية إلى أن يوقفه التدوين.

يمكننا من خلال ذلك ضرب أمثلة كثيرة، فلا حدود للحكاية الشفاهية، ولا نهاية لها، وفي بعض الأحيان لا بداية أيضاً، فهي باقية أبداً تتمدد حول الرواة، ويعتاش عليها راوٍ بعد آخر حتى تمتد السلسلة منذ ما قبل التاريخ لتعبر المستقبل إلى اللامعلوم. في حين ما أن يتم تدوين الحكاية: أية حكاية كانت، يموت الراوي وتيبس شفتاه ليتحول في لحظة التدوين إلى حجر لا يغير نطقه شيئاً في سير الحكاية.

جانبا الزمان والتاريخ يحددان الكثير من بنى الحكاية، فعندما كانت زماناً، لم تكن تحت رهن مكان واحد، مكان محدد، بل كان الطواف هو ما تريده دائماً، وما يريده الرواة والمستمعون في الوقت ذاته. فتتداخل الحكايات مع بعض وينتقل جزء من حكاية ما إلى حكاية أخرى ويكون ضمن بنيتها،

حكاياتنا العراقية:

الزوجية، ولكنه غالباً ما ينتهي بالعشق والزواج.

نهايات أغلب هذه الحكايات؛ كما هو الحال في كل الحكايات الشعبية، نهايات سعيدة تنتهي بالزواج ونيل المرام وانتقال حال الشخصية إلى حال حسنة.

عالم الجن والسعال في هذه الحكايات من العوالم المؤسسة لها، وتكاد لا تخلو حكاية منها.

هناك ظواهر سحرية كثيرة تتناثر في الحكايات، فإن بعض الأدوية يؤدي شربها إلى الحمل، وهذا ينطبق على الإناث من الفتيات دون زواج.

قد يتمكن الإنسان بوساطة الدعاء والصلوات من تحويل الجمار بشرراً، وقد تتحول لعبة من الخشب إلى امرأة، أو تمثال من الطين إلى شاب.

ويستمر الدكتور سلوم بوصف الحكايات وتقسيمها، لكن بعد قراءة الحكايات الاثنتين والخمسين التي دونها الكرمل يوضح بأن أغلب: إن لم يكن جميع، الحكايات تقترب من الحكايات العالمية، مع إضافة مسحة محلية بسيطة تبعاً للراوي وثقافته. فالحكايات الشعبية العراقية القديمة لا تبتعد عن الحكايات الشعبية العربية من جهة، والعالمية من جهة أخرى، وهي وليدة ثقافة إنسانية كبرى تنتقل من بلد إلى آخر مع إضافات بسيطة لكل مكان جديد تروى فيه، فضلاً عن ابتعاد هذه الحكايات عن الواقع العراقي ومشاكله، وطبيعة المجتمع العراقي والبيت الذي تروى فيه.

المرحلة الأولى من جمع الحكايات الشعبية العراقية كانت بلسان بغداد، لكن بعد قراءة هذه الحكايات يلاحظ أن اللسان لم يكن بغدادياً خالصاً، بل كان خليطاً بين البغدادي واليهودي والموصلي، فقلب الحروف وإدغامها كان واضحاً في حكايات الكتاب جميعاً، وربما هذا كان واضحاً لدى الكرمل، الذي دفع بالكتاب إلى ناسخ شاب وطلب منه إضافة بعض الحكايات التي يسمعها من النساء «كنت قد عانيت منذ عودتي من ديار الإفرنج إلى مسقط رأسي بغداد، بجمع ما يرويه بعض العوام من ضروب الحكايات بلهجتهم العامية، البدوية الإسلامية ولما اجتمع عندي منها عدد يستحق التبييض دفعته إلى

مرّت الحكاية العراقية بأكثر من تحوّل، ويمكن ملاحظة ذلك في كتابين مهمين لتدوينهما حكايات شفاهية مباشرة من ألسن الرواة، الكتاب الأول (ديوان التفات أو حكايات بغداديات) للأب أنستاس ماري الكرمل الذي دون في العام 1933، والكتاب الثاني (حكايات وقصص شعبية عراقية من مختلف الأزمنة والعصور) لصادق راجي، المودع في المكتبة الوطنية ببغداد في العام 1986.

يلاحظ أن هناك تحولين كبيرين بين حكايات الكتّابين. فحكايات الكرمل التي دونها من ألسن نساء بغداديات في بداية القرن العشرين أو ما قبل ذلك بقليل تدور في أغلبها حول قصص الجان والخرافة، ومن ثمّ البحث عن العوالم الغامضة وعوالم السحر والجن والسعال.

يبلور الدكتور داود سلوم، في تقديمه للطبعة الأخرى من هذه الحكايات بعد أن فصّحها وحقق النص الشعبي المكتوب باللهجة البغدادية، عدداً من الخطوط حول هذه الحكايات، منها:

أبطالها هم دائماً من الشباب والشابات الذين لم يتزوجوا بعد في بداية الحكاية وتنتهي الحكايات في الغالب بزواج الشاب من الشابة، ونجد أن القاص العراقي يلقب دائماً الشاب بـ«الولد» والشابة بـ«البنّت» حتى بعد زواجهما، إشارة إلى يفاعلة سن أبطال هذه القصص التي يكون الحب هو موضوعها الأول.

تبقى جميع الشخصيات الأخرى كالآباء والأمهات والإخوة الآخرين شخصيات ثانوية مساعدة.

غالباً ما يكون الإخوة ثلاثة، يكون الأخ الأصغر هو البطل وكذلك في حالة الأخوات، فهن في الغالب ثلاث وتكون الأخت الصغرى هي محور القصة وبطلتها الأولى.

الحب في هذه القصص يقع من النظرة الأولى، ويكون حباً ظاهراً يعمد إلى الزواج لإرواء الرغبة الجنسية، وقد يكون هذا الإرواء خارج نطاق الحياة



الخاصة وبين أهلهم وأصدقائهم، فلم تعرف عن المقاهي العراقية أنها كانت مكاناً لروي الحكايات.

وإذا كان الكرملّي جمع حكاياته من مدينة واحدة، وهي بغداد، فإن حكايات راجي كان لها رواة من سبع مدن، كان تسعة منهم من مدينة بغداد، نقلوا له 26 حكاية، وراوي واحد من مدينة الديوانية نقل له 10 حكايات، وراويان من النجف نقلوا له 3 حكايات، وراوية (امرأة) واحدة من مدينة خالقين نقلت له 8 حكايات، وراوي من مدينة كربلاء نقل له حكاية واحدة، وراوي واحد من البصرة نقل له حكاية واحدة، وراوي واحد من مدينة قلعة سكر نقل له حكاية واحدة أيضاً. في حين لم يدون راجي رواة بعض الحكايات ولا من أية مدينة جاءت.

يلاحظ أن أغلب الحكايات التي نقلها راجي تعبر عن بنية المجتمع العراقي في تلك الفترة، فكانت في أغلبها حكايات اجتماعية وعشائرية تبحث عن الأمانة والشرف والصدق، إلا حكايات الراوية عطية عبد الرحمن من مدينة خالقين، التي كانت تبلغ من العمر حينها 81 عاماً، فقد كانت في أغلبها مليئة بالسحر



أحد النساخ لينقلها بقلمه الجلي الواضح فجاءت بهذه الصفحات كما أني جمعت الأعمال العامية النصرانية، وحكاياتهم مع حكايات اليهود في مجلد آخر وسميت هذا الكتاب (ديوان التفات) على ما ذكرت في أوله في العنوان وقد تم نسخه في سنة 1933 للميلاد، لطف بي أرزق العباد ورب البلاد».

نقل الكرملّي ما كان شائعاً في وقته من حكايات، وهذه الحكايات، رغم أنها لم تنقل طبيعة بغداد في ذلك الوقت، إلا أنها عبّرت بشكل واضح عن بنية التفكير العراقي، الباحث عن القصص الغريبة والحكايات العجيبة، كانت المتعة همها الأول، في حين يلاحظ أن بنية الحكّي الشعبي اختلفت تماماً مع كتاب صادق راجي.

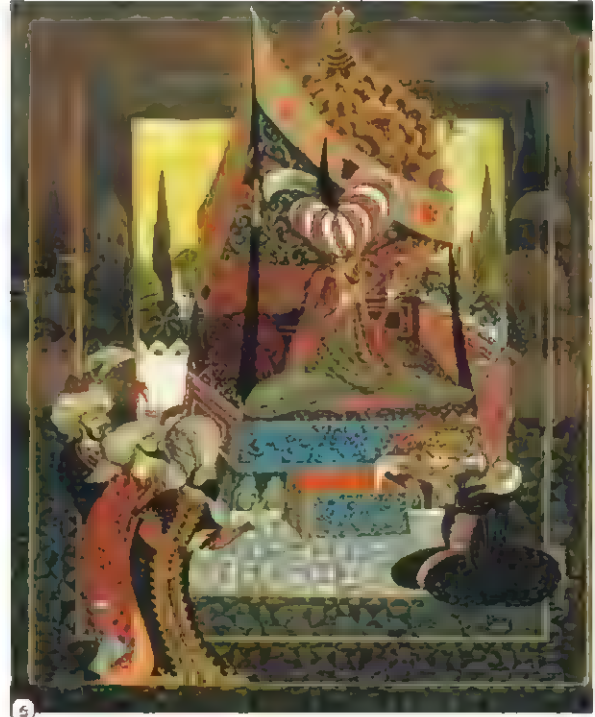
المرحلة الثالثة من الحكاية الشعبية اختلفت تماماً عن المرحلة الأولى، فلم تكن الخرافة وقصص الجان والسعالّي ضمن بنية هذه الحكايات، بل كان الواقع الاجتماعي وتحولاته السمة البارزة فيها.

سرد راجي ثلاثاً وخمسين حكاية التقطها من أفواه رواة معروفين، لكنهم ينقلون حكاياتهم في مجالسهم



6

راجي لها سمات أخرى، وهي تنطبق تماماً مع تعريف الدكتور عمر الطالاب للحكاية الشعبية العراقية، بأنها «أسلوب اجتماعي هدفه الإصلاح والتقويم والمواجهة والموافقة في مجال الحياة العامة»، وربما كان هذا واضحاً في التغير الذي طرأ على بنية المجتمع العراقي، واستجابته لانحسار المدنية مقابل المد القادم من الريف منذ نهاية خمسينيات القرن الماضي، فإذا «استجابت الجماعة الشعبية لهذا التغير ووعته سواء كان هذا التغير اجتماعياً أو سياسياً أم أخلاقياً، فإنها لا بد أن تعبر عنه تلقائياً في أشكال تعبيرها. ويترب على ذلك إدراكها لعجز الأشكال القديمة عن التعبير عما يخالج نفوس أفرادها. ومن هنا يحدث التغير في الشكل والمحتوى معاً، وإن ظل الشكل الجديد يرتبط إلى حد ما بالشكل القديم. ولا تتمثل مقدرة الجماعة الشعبية التي يمثلها الراوي، على التغير والتحويل فحسب، بل تتمثل فضلاً عن ذلك في خلق الشكل الفني الجديد الذي يعد كذلك استجابة لنمو مقدرتها الفنية». إضافة إلى ذلك، فإذا كانت الجدات والأمهات يروين الحكايات لأطفالهن في زمن جمّع الكرمل لحكاياته، فإن الوضع مع راجي كان مختلفاً، فلم يعد الأطفال وحدهم من



5

والجان، وكأنها كانت امتداداً لحكايات الكرمل. لكن راجي حاول أن ينقل الحكايات بلغة أقرب للفصحى مع إيراد بعض المفردات العامية التي لم يجد معادلاً لينقل معناها المراد في اللغة العربية، على عكس الكرمل الذي نقل حكاياته جميعاً باللهجة العامية البغدادية، ليأتي فيما بعد الدكتور داود سلوم وينقلها إلى اللغة الفصحى.

من جهة أخرى، نقل الكرمل الحكايات التي كانت تروى في زمنه، وهي في أغلبها امتداد لحكايات قديمة منذ قرون طويلة، في حين سعى راجي لنقل حكايات قريبة من المجتمع في ثمانينيات القرن الماضي، حتى وإن كان رواها من الشيوخ المعمرين... لكن الميزة المهمة التي يمكن ملاحظتها في قصص راجي هو الانتقال من المدنية وحكاياتها إلى الريف وأطره الاجتماعية، فالتخلي عن قيم المدنية مقابل العشائرية سمة واضحة في هذه الحكايات، لهذا تحولت الحكايات من الجان والعجائب والغرائب إلى حكايات اجتماعية، تكرر حكايتها بدايةً في مضاييف الشيوخ كشواهد على حالات عشائرية عامة، لينتهي الراوي حكايته فيما بعد بـ رباط السالفة. وإذا كان الدكتور داود سلوم قد حدّد بعض سمات الحكايات الشعبية التي دوّنها الكرمل، فإن حكايات ساطع

في أثناء الاحتفالات بالأعياد الدينية أو حتى المناسبات الاجتماعية». فهذه الحكايات من الممكن أن تقسم إلى أقسام واضحة، مثل حكايات الواقع الاجتماعي، حكايات الشرف، حكايات الثأر، حكايات البخل والكرم، حكايات العقائد والدين، حكايات السياسة.. وغيرها الكثير، غير أنها بشكل أو بآخر ابتعدت عن الحكايات الخرافية واقتربت إلى حكايات المجتمع وتحولاته.

يريدون أن يستمعوا لحكايات الشيوخ، بل حتى الكبار في الجلسات العشائرية وجلسات الشيوخ في المدن، ولهذا «لم يعد من اليسير على الباحث أن يستمع إلى الحكايات الخرافية من النساء العجائز في حين يمكنه أن يستمع إلى كثير من الحكايات ذات الطابع الواقعي إذا ما جلس مع جماعة من الرجال في أوقات فراغهم في جلسة طبيعية أو عندما يجلس مع الرواة المحترفين

الهوامش

1. ينظر: الإنسان وأنسجام الكون.. سميات الحكي الشعبي، محمد حجوة، الدار العربية للعلوم ناشرون- بيروت، دار الأمان- الرباط، منشورات الاختلاف- الجزائر، ط1، 2012، ص64 - 65.
2. ينظر: مفاتيح اصطلاحية جديدة.. معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع، طوني بينيت ولورانس غروسبيرغ وميغان موريس، ترجمة سعيد الغانمي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2010، ص433.
3. ينظر: كان ياما كان. دراسة أدبية اجتماعية للحكايات الشعبية وأثرها في تكوين شخصية الفرد العربي، عادل أبو شنب، د. دار، د. ط، 1972، ص12 - 13.
4. ينظر: م. ن، ص13.
5. ينظر: الحكاية الشعبية العربية، شوقي عبد الحكيم، دار ابن خلدون، بيروت، ط1، 1970، ص8 - 31.
6. هايدغر ضد هيجل.. التراث والاختلاف، عبد السلام بنعبد العالي، دار التنوير، بيروت، ط2، 2006، ص49.
7. رواة الأدب الشعبي، د. أحمد علي مرسي، ضمن كتاب (أبحاث في التراث الشعبي)، كتاب التراث الشعبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986، ص12.
8. م. ن، ص12.
9. م. ن، ص12.
10. صدرت هذه الحكايات بطبعتين، الأولى بتحقيق عامر رشيد السامرائي عن الدار العربية للموسوعات، والثانية بتحقيق الدكتور داود سلوم عن دار المدى، والذي قام بنقل الحكايات الشعبية من اللهجة العراقية إلى اللغة العربية الفصحى.
11. ينظر: حكايات بغداد الأدب أنستاس ماري الكرمل، تحقيق: الدكتور داود سلوم، دار المدى، بغداد، ط1، 2010، ص7 - 14.
12. ديوان التفات أو حكايات بغداديات، جمع الأدب أنستاس ماري الكرمل سنة 1333 هـ حققه وشرحه وعلق عليه: عامر رشيد السامرائي، الدار العربية للموسوعات، ط1، 2003، ص15.
13. حكايات وقصص شعبية عراقية من مختلف الأزمنة والعصور، صادق راجي، الجزء الأول، منشورات مكتبة آفاق عربية، بغداد- المنصور، د. ط، د. ت.
14. أثر البيئة في الحكاية الشعبية العراقية، د. عمر محمد الطالب، منشورات دار الجاحظ للنشر، سلسلة الموسوعة الصغيرة 86، بغداد، 1981، ص3.
15. قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية، الدكتورة نبيلة إبراهيم، دار العودة، بيروت، 1974، ص171.
16. م. ن، ص172.

الصور

1. <https://i.pinimg.com/564x/0c/70/4e/0c704ef25620e9c438569695d29676fb.jpg>
2. 3. 4. 5. 6. <https://www.pinterest.com/>

د. أحمد فاروق السيد - مصر

اتجاهات حركة نشر الثقافة الشعبية العربية مجلة الثقافة الشعبية أنموذجاً (القسم الثالث)

تناولنا في الحلقة الأولى الاتجاهات العديدة للإنتاج الفكري المنشور بمجلة الثقافة الشعبية وذلك من خلال التعرف على توزيع عدد المقالات المنشورة بأبواب المجلة: باب معتقدات ومعارف، باب منتدى الثقافة الشعبية، باب في الميدان، باب حرف وصناعات، التصدير، مفتتح، باب آفاق، باب ثقافة مادية، باب موسيقى وتعبير حركي، باب عادات وتقاليد، باب الأدب الشعبي. دراسة اتجاهات المؤلفين والتي من خلالها يمكن التعرف على سمات الإنتاجية العلمية للمؤلفين فضلاً عن التعرف على المؤلفين المكثرين من الإنتاج العلمي وتوزيعه على أبواب المجلة، ثم التعرف على سمات الإنتاج العلمي من حيث التأليف الفردي، والتأليف المشترك، هذا بالإضافة إلى التعرف على توزيع الإنتاج العلمي المترجم وتوزيعه على أبواب المجلة.



القديمة في الإمارات» (ع35)، وهو يغطي الأسواق الشعبية القديمة في دولة الإمارات، كذلك الحال في مقال بعنوان «الحكاية الشعبية في فلسطين والأردن هوية وتأسيس» (ع11)، فنجد أن المنطقة الجغرافية التي يغطيها هما دولتان هما الأردن وفلسطين، ثم نجد بعض المقالات تغطي مناطق جغرافية أكبر مثل منطقة الخليج والجزيرة العربية كما في مقال «الحكاية الشعبية في منطقة شبه الجزيرة العربية والخليج العربي: دراسة في الأنساق الثقافية والتأويل لأربع مجموعات حكاية شعبية» (ع13).

وعلى الجانب الآخر نجد أن بعض المقالات لم يتسن لنا تحديد المناطق الجغرافية لها على وجه الدقة فوضعت تحت تقسيم عام؛ عمد البحث إلى بناء تصنيف جغرافي اعتمد الباحث في بنائه في المقام الأول على التغطية المكانية للمقالات. مثل الجزيرة العربية، دول جنوب البحر المتوسط، مصر وبلاد الشام، مصر والخليج العربي، دول شمال إفريقيا... الخ.

وتجدر الإشارة إلى أن هذا التصنيف هو اجتهاد من الباحث، ولا يعنى أن تصنيف مقال تحت منطقة جغرافية محددة عدم وجوده في مناطق جغرافية أخرى، بل إن النشر في المجلة هو من فرض تمثيله في تلك المنطقة الجغرافية. وهو ما سوف نتناوله إجمالاً في الجدول رقم (10) وتفصيلاً في الجدول رقم (11).

جدول رقم (10)

العدد	المناطق
1	الإمارات
1	الأردن - فلسطين
1	الجزيرة العربية
1	الدول الإفريقية
1	الدول الأوروبية

الاتجاهات الجغرافية وذلك من خلال التوزيع الجغرافي للمؤلفين والذي من خلاله يمكن التعرف على توزيع عدد المؤلفين لكل دولة، والبالغ عددهم (328) مؤلف، والنسبة المئوية لكل دولة من الدول، ويشمل المؤلفين، المؤلفين المشاركين، والمترجمين.

وتناول في الحلقة الثانية التوزيع الجغرافي للإنتاجية العلمية للمؤلفين والذي من خلاله يمكن التعرف على التوزيع الجغرافي لإجمالي عدد المقالات التي شارك بها كتاب كل دولة، والنسبة المئوية لها.

وتقدم في هذه الحلقة: رؤية أطلسية للمقالات المنشورة بمجلة الثقافة الشعبية للأعداد (1-40)، من خلال توزيع المقالات المنشورة على المناطق الجغرافية التي يغطيها كل مقال؛ وقد اعتمد الباحث في عملية التوزيع الجغرافي للمقالات على التحليل الموضوعي للمقالات.

تحليل الاتجاهات الموضوعية للمقالات المنشورة بمجلة الثقافة الشعبية للأعداد من (1-40)، والذي اعتمد الباحث فيه على تصنيف مقالات المجلة للأعداد المذكورة، وتصنيفها وفق التصنيف المتبع في الكشاف التحليلي لأعداد مجلة الثقافة الشعبية.

أطلس مقالات مجلة الثقافة الشعبية للأعداد 1-40 وفقاً للموضوعات

نقدم في هذا الجزء رؤية أطلسية للمقالات المنشورة بمجلة الثقافة الشعبية للأعداد (1-40)، من خلال توزيع المقالات المنشورة على المناطق الجغرافية التي يغطيها كل مقال؛ وقد اعتمد الباحث في عملية التوزيع الجغرافي للمقالات على التحليل الموضوعي للمقالات.

وقد حرص الباحث قدر الإمكان على تحري الدقة في الوقوف على التغطية الجغرافية للموضوعات التي تغطيها المقالات، فقد نجد أن مقالاً يغطي موضوعاً أو ظاهرة معينة في منطقة جغرافية محددة مثل مقال «الأسواق الشعبية

الترتيب	الدولة
3	عمان
3	موريتانيا
4	الكويت
5	دول شمال إفريقيا
5	لبنان
8	الأردن
11	الخليج العربي
11	العراق
11	فلسطين
13	السودان
13	اليمن
14	السعودية
23	الجزائر
26	سوريا
34	عام
48	مصر
57	تونس
61	المغرب
89	البحرين

1	ألمانيا - سويسرا - يوغسلافيا - مصر
1	اليمن ودول شرق إفريقيا
1	اليمن ودول شرق إفريقيا ومصر
1	إيران والعراق وتركيا
1	أسبانيا
1	بلاد الشام والعراق
1	تركيا
1	روسيا
1	فرنسا
1	مصر والخليج العربي
1	مصر وتركيا
1	وسط إفريقيا
2	النمسا
2	بلاد الشام
2	دول حوض البحر المتوسط
2	ليبيا
2	مصر وبلاد الشام
3	الخليج والجزيرة العربية
3	الهند

اليمن ودول شرق إفريقيا ومصر	
1	دور العجيب في بناء الشخصية : سيرة الملك سيف بن ذي يزن أنموذجاً. ع 37
إيران والعراق وتركيا	
1	التنوع في التراث الشعبي الأردني : طائفة الأكراد نموذجاً. ع 8
أسبانيا	
1	الفلامنكو الغنائيات والعزف والرقصات. ع 20
بلاد الشام والعراق	
1	المواويل في بلاد الشام والعراق في الأدب الشعبي. ع 13
تركيا	
1	الأقنعة وفنون الأداء التقليدي في تركيا. ع 18
روسيا	
1	مظاهر التمييز ضد المرأة في الحكايات الشعبية : الحكايات الشعبية الروسية نموذجاً. ع 1
فرنسا	
1	المدرسة الأنثروبولوجية الفرنسية : مارسيل موس. نموذجاً. ع 6
مصر والخليج العربي	
1	مأساة نعيشها في حقل الثقافة الشعبية. ع 27
مصر وتركيا	
1	السبحة أو المسيحة أيقونة الذكر والتذكر من الغراند بازار بإسطنبول إلى قصر الشوق بالقاهرة. ع 33
وسط إفريقيا	

الدول العربية	
93	
565	

جدول رقم (11)

التوزيع الجغرافي للمقالات المنشورة في الأعداد 1 - 40:

الإمارات	
1	الأسواق الشعبية القديمة في الإمارات. ع 35
الأردن - فلسطين	
1	الحكاية الشعبية في فلسطين والأردن هوية وتأصيل. ع 11
الجزيرة العربية	
1	السموع بن عادباء. ع 16
الدول الإفريقية	
1	دراسة الحكاية الشعبية الإفريقية أمادو أمباتي با والتراث الإفريقي اللامادي. ع 17
الدول الأوروبية	
1	فن إيقاد الشموع ع 40
ألمانيا - سويسرا - يوغسلافيا - مصر	
1	جمعيات الفولكلور ورعاية الثقافة الشعبية. ع 6
اليمن ودول شرق إفريقيا	
1	الرقصات الأفرو - يمنية بحث في إفريقيا اليمن الموسيقية. ع 5

1	الوشم لدى قبائل إفريقيا الوسطى: الذات والموضوع.	ع13
النمسا		
1	في ميدان يحتاج المزيد.	ع29
2	المنظمة الدولية للفن الشعبي التغيير والتأويل المشروع.	ع36
بلاد الشام		
1	الأكلات الشعبية في بلاد الشام: تأثير البيئة في المأكولات الشعبية.	ع14
2	الحرف اليدوية في حكايات بلاد الشام.	ع15
دول جنوب البحر المتوسط		
1	جمعية التقنيات القروية للمتوسط	ع1
2	الحكاية الشعبية في حوض البحر الأبيض المتوسط.	ع5
ليبيا		
1	القصيدة الشعبية في ليبيا فن وثقافة وتاريخ.	ع20
2	وسم الإبل عند بدو ليبيا قبائل ترهونة نموذجاً.	ع30
مصر وبلاد الشام		
1	تعامل المستشرقين مع الموروث القولي. الأمثال نموذجاً.	ع10
2	الأدب الشعبي في العصر المملوكي: الزجل نموذجاً.	ع30
الخليج والجزيرة العربية		
1	المرادة: رقصة الصبايا في الخليج والجزيرة العربية.	ع3
2	استلهام التراث الشعبي في الأعمال الإبداعية بمنطقة الخليج والجزيرة العربية.	ع4
3	الحكاية الشعبية في منطقة شبه الجزيرة العربية والخليج العربي: دراسة في الأنساق الثقافية والتأويل لأربع مجموعات حكاية شعبية.	ع13
الهند		
1	ماهية الثقافة ودورها في تعريف الرقص الشعبي: نموذج تطبيقي للرقص الهندي.	ع2
2	مسرحية كئالكالي (kathakali) الفن الكلاسيكي من تراث الهند	ع39
3	صورة المرأة في الحكايات الشعبية	ع40
عمان		
1	اللبان في ثقافة ظفار الشعبية.	ع7
2	يوميات رئيس فريق عمل ميداني	ع24
3	سيمائية الخطاب الأسطوري للتصور الشعبي للكون: الخطاب الأسطوري لفن النيروز في التراث الثقافي العماني أنموذجاً.	ع19
موريتانيا		
1	فولكلور تيشيت: الاحتفالات نموذجاً.	ع18
2	التراث الثقافي والموارث الشعبية الموريتانية: التحديات اللغوية والعرفية ومفصلة قيم البداية في مواجهة الحداثة.	ع38
3	الموسيقى الحسانية (موسيقى التيدنيث): ملامح البنية الدلالة والوظيفية.	ع21
الكويت		
1	اللؤلؤ والدموع	ع15
2	السدرة من تكون؟	ع24
3	الأسس النظرية والعملية لتطوير تصاميم أنوال حياكة السدو.	ع34
4	غناء غواصي اللؤلؤ.	ع16

ع 26	العرس البدوي الأردني: مدخل إلى قراءة العلامات والرموز.	7	دول شمال إفريقيا	ع 6	المقام الخماسي في الموسيقى الإفريقية	1
ع 34	الألعاب في الفترة العباسية من خلال المكتشفات الأثرية لمدينة أيلة الإسلامية.	8		ع 33	سرديّة الطقوس في سيرة بني هلال « رحلة خضرا الشريفة إلى بلاد العلامات ».	2
الخليج العربي				ع 38	السيرة الهلالية والتلقي الشعبي :دراسة في أشكال الاستجابة الجماهيرية.	3
ع 1	البشت سيرة خيوط الذهب .	1		ع 14	طقوس الاستمطار الأمازيغية (البربرية) وأساطيرها بشمال إفريقيا.	4
ع 1	اندثار الفنون الموسيقية البحرية من الواقع الفني الخليجي.	2		ع 19	طقوس الاحتفال بالمناسبات والأعياد بشمال إفريقيا.	5
ع 5	البحر في الشعر الشعبي الخليجي: رؤية مكانية سوسيولوجية .	3		لبنان		
ع 16	من تراثنا البحري، أنواع من السفن الخشبية في البحرين والخليج العربي.	4		ع 21	الثقافة الشعبية مدخلا لتقارب الشعوب .	1
ع 16	جماليات الزخرفة الشعبية الخليجية .	5		ع 33	من تاريخ الحلي في الإسلام .	2
ع 17	آلة الصرناي وفن الليوه .	6		ع 12	الحرف التقليدية أهمية ومنهجية دراستها .	3
ع 21	الفلكي الشاعر حسين زايد .	7		ع 27	العادات والتقاليد في بيروت .	4
ع 34	التاريخ الثقافي في مجتمعات الخليج : إشكاليات التأصيل	8		ع 34	العولمة والأدب الشعبي : القرية ضد القرية	5
ع 35	متاحف التراث الشخصية في الخليج والجزيرة العربية .	9		الأردن		
ع 33	راهن التحولات الثقافية في الخليج العربي: مشروع أجندة دراسية .	10		ع 17	الحكايات الشعبية الأصل ولعبة الأقنعة دراسة في هوية النص .	1
ع 5	في شكوى الزمان وذم الخلان: نماذج من الموالم في الخليج العربي .	11		ع 37	الأغنية الشعبية والتغيرات الاجتماعية في الأردن	2
العراق				ع 9	العاجة دمية تقليدية لتسليّة الأطفال في جنوب الأردن .	3
ع 3	الحكاية الشعبية وثقافة العنف .	1		ع 17	التراث الثقافي لقرية شماخ في جنوب الأردن .	4
ع 4	في المنهج وسياقاته .	2		ع 21	فنون حرفية . الرسم بالرمل داخل الزجاجية .	5
ع 5	ديوان التفثاف أو حكايات بغداديات للأب أنستاس ماري الكرملى .	3		ع 26	مواقد إعداد الخبز الطينية (الأفران) .	6
ع 15	المنابوة في غناء الموالم العراقي إلى طيب الذكر العم كوزى المنشداوى .	4				

5	عمارة البيت الشعبي العراقي : البيت البغدادي والموصلى أنموذجاً.	ع25	السودان	
6	الألعاب الشعبية في هيت.	ع27		
7	عندما يُعبر الإنسان عن نفسه موسيقياً: آلة الناي نموذجاً.	ع36		
8	من أنواع الزهيري، النعماني أو الموالي الأحمر .	ع38		
9	الاتجاهات الجديدة في الشعر الشعبي العراقي.	ع8		
10	الموالي العراقي.	ع17		
11	موازنة بين حكايتين خرافيتين في ضوء منهج بروب.	ع24		
فلسطين				
1	فن صياغة وصناعة الحلي الشعبية الفلسطينية	ع1		
2	النسيج والتطريز الفلسطيني.	ع3		
3	اللباس الداموني.	ع7		
4	الأدب الشعبي الفلسطيني.	ع14		
5	فنون التشكيل الشعبي : مداخلًا للحفاظ على الهوية المقدسية.	ع14		
6	دور الحكاية الشعبية في فهم الثقافة الشعبية الفلسطينية .	ع15		
7	الحكاية الشعبية الفلسطينية بين الهوية والعولمة.	ع22		
8	الملابس الشعبية للمرأة في محافظة الخليل.	ع24		
9	صورة المرأة في المثل الشعبي الفلسطيني .	ع25		
10	عادات وتقاليد المسرات والأحزان في القدس.	ع22		
11	الطابون مخبر وفرن للعائلة الفلسطينية.	ع34		
1	الهجرة في الأغنية الشعبية النسوية اليمنية من الروح المكونة إلى الجسد المهشم.	ع1		
2	فولكلور المطر في الذاكرة اليمنية.	ع11		
3	التراث الشعبي المادي لمدينة صنعاء القديمة .	ع22		
4	ملحمة الريف لـ « مطهر الأرياني » نموذجاً فريداً : صباح القرية في الأدب الشعبي اليمني .. فصول من الجمال المفتوح.	ع25		

5	سبعون وسبعون مثلاً من قريتي .	ع27	10	الأزياء التقليدية للأميرة نور بنت عبد الرحمن بن فيصل آل سعود .	ع35
6	الزامل : أشهر أجناس الأدب الشعبي في اليمن	ع30	11	الطب الشعبي في الأحساء	ع35
7	الأمثال والأغاني الشعبية في الرواية اليمنية .	ع31	12	السّمك ورمزيته في جزيرة تاروت .	ع37
8	على ولد زايد .. أسطورة الشخصية وبلاغة الأقوال والأمثال .	ع32	13	أزياء النساء التقليدية في المنطقة الشمالية من المملكة العربية السعودية .	ع18
9	الفضاء العجيب بنية الفضاء في سيرة الملك سيف بن ذي يزن .	ع33	14	الحلي وأدوات الزينة التقليدية في بادية نجد من المملكة العربية السعودية .	ع20
10	مع ديوان « ياهوه ! .. الوارد ! » لعلي محمد لقمان باللهجة العدنية العامية	ع40	الجزائر		
11	ألعاب قريتي وطفولة الزمن الجميل	ع40	1	ممارسات فولكلورية رقصة هوى الشعبية .	ع11
12	مدرسة وجامع العامرية بـ «رداع»	ع34	2	ظاهرة الوعدة الشعبية في الجزائر بين الاعتقاد والممارسة .	ع17
13	الخُميد بن منصور .. الأصالة والحكمة اليمانية .	ع38	3	أشكال التعبير في السيرة الشعبية العربية .	ع20
السعودية			4	حيزية الجزائرية شهيدة العشق .	ع20
1	الملابس التقليدية لنساء قبيلة الرشيدة في المنطقة الغربية من المملكة العربية السعودية .	ع3	5	الحكاية الخرافية بمنطقة القبائل .	ع21
2	ملابس الملك عبد العزيز آل سعود .	ع4	6	التواصل والقطيعة في علاقة الثقافة الشعبية بالثقافة العالمية من خلال النموذج الجزائري .	ع22
3	تدوين الشعر الجاهلي وتدوين الشعر النبطي مقارنات واستنتاجات .	ع6	7	عادات وتقاليد ريفية معاصرة في الشرق الجزائري لها دلالة تاريخية (دراسة مسحية وصفية) .	ع23
4	مهرجان الجنادرية .. تحية لهذا الحضور البهي .	ع17	8	الوصفات العلاجية الشعبية في منطقة الغرب الجزائري .	ع25
5	الملابس التقليدية للمواليد في مكة المكرمة «الطفولة المبكرة» .	ع21	9	الشوق والحنين إلى الروضة النبوية الشريفة في الشعر الشعبي الجزائري: قصيدة «من طيبة» لابن قيطون أنموذجاً .	ع26
6	مواد البناء التراثية في المنطقة الشرقية (نموذجاً) .	ع30	10	البناء الشكلي للقصيدة الشعبية الجزائرية .	ع28
7	الأزياء التقليدية في منطقة جازان وعلاقتها بالبيئة والمجتمع .	ع31	11	المتخيل الاجتماعي في القصة الشعبية النظام الاجتماعي وانتظام السرد .	ع28
8	الأزياء التقليدية للأطفال في بادية نجد من المملكة العربية السعودية .	ع31	12	الموروث الشعبي ودوره في إبراز الخصائص الاجتماعية والثقافية مدينة الأغواط نموذجاً .	ع29
9	قراءة في أنساق الحكاية الشعبية كتاب حكايات شعبية لعلي مغاوى نموذجاً .	ع34	13	موسيقى الإمزاد .. شمس الطوارق التي لا تغرب .	ع31

14	الحكاية الخرافية الجزائرية قراءة سيميائية سردية لحكاية « طولا » .	ع32	8	صور الحماية في مأثورتنا اليومي .	ع13
15	رمزية المرأة في الثقافة الشعبية الجزائرية : قراءة وتحليل أنثربولوجي .	ع33	9	تقنيات المقدمة والخاتمة في السرديات الشعبية .	ع14
16	قراءة في سيرة الشاعر الشعبي سيدي الأخضر بن خلوف .	ع33	10	التقوش الصخرية في جنوب سورية .	ع15
17	صالح باي الظاهرة	ع35	11	صناعات الطعام التقليدية في قريتي .	ع16
18	دراسة سيميوا أنثربولوجية لعادات وطقوس الزواج بتلمسان .	ع36	12	تقاليد الزواج في الجزيرة السورية .	ع16
19	السلطة العرفية في المجتمعات التقليدية : دراسة أنثربولوجية « جماعة الصلح » بمنطقة الجلفة نموذجا .	ع38	13	أغنية سكايا .	ع19
20	الطقوس والممارسات العقائدية في المجتمع الشعبي بولاية تبسة ودلالاتها الاجتماعية	ع39	14	أهازيج الزواج ومعتقداته الشعبية تاريخ وذاكرة .	ع20
21	العواشر، الفأل، والعولة : دراسة ميدانية في دلالة الأنشطة الفلاحية في منطقة تبسة الجزائرية	ع40	15	الأدوية النباتية وأهميتها على صحة الإنسان .	ع21
22	رقصة هوبي : طقس عبور واسترجاع الزمن الأسطوري	ع40	16	اللباس الشعبي في حماة (السورية) وريفها .	ع22
23	عادات وتقاليد الزواج في الجزائر على طريقة عرف سيدي معمر بمنطقة الشلف « نموذجا » .	ع32	17	ظاهرة الحسد .	ع26
سوريا			18	ظاهرة المزارات والأضرحة بدمشق من خلال كتاب الروضة الغناء في دمشق الفيحاء .	ع27
1	حركية الثقافة المتعلقة باليوم في أنساقها الوظيفية .	ع6	19	الأمثال الشعبية الدمشقية برؤى نقدية .	ع28
2	تطبيع الإبل .	ع8	20	الصناعات التقليدية وفنون العمران : الرقة أنموذجا .	ع28
3	شعائر الموت ومعتقداته في تراث المشرق العربي : مقارنة أنثربولوجية .	ع8	21	سيكولوجية الرقص .	ع28
4	العتابا مقاربات نقدية . وملامح دلالية .	ع9	22	الأدب الشعبي والذاكرة الشفهية مع الكاتب والباحث منير كيال .	ع31
5	فنون المأثورات الشفاهية في الجزيرة	ع9	23	بيوت الغمس في حماة السورية وريفها .	ع32
6	الطعام التقليدي والعولة .	ع9	24	مغنى الريابة في الجزيرة الفراتية .	ع33
7	بين الحكاية الشعبية وموت المؤلف .	ع11	25	هكذا لعب جدى .	ع34
			26	دلالات الرقصات والأغاني اليدوية في بلاد الشام .	ع34

عام		الثقافة الشعبية مخزون التوليف الثقافي والسلام بين الشعوب .	
1	المعتقدات الشعبية وجذور ظاهرة السحر .	19	ع 27
2	إتفاقية بشأن صون التراث الثقافي غير المادي .	20	ع 36
3	التراث الثقافي غير المادي - مصطلحاً خلافاً (ندوة)	21	ع 40
4	أي منهج لدراسة الظواهر الإنسانية والثقافية؟	22	ع 40
5	الثقافة ودينامياتها الجديدة.	23	ع 11
6	الثقافة الشعبية الذاتي والمعرفي.	24	ع 19
7	المنظمة الدولية للفن الشعبي تقدم مقترحات وأفكار.	25	ع 25
8	الثقافة الشعبية بين الإقصاء والموضوعية .	26	ع 25
9	قراءة الجسد في متحولاته الوشمية .	27	ع 29
10	في المسافة بين الحلم والواقع.	28	ع 31
11	فهرست الجزيئات للمأثورات الشعبية الشفاهية .	29	ع 38
12	قبول الآخر... والتسامح معه .	30	ع 38
13	حماية التنوع الاحيائي في مجال الثقافة .	31	ع 38
14	الثقافة الشعبية الأنا في مواجهة الآخر.	32	ع 39
15	الحكاية الشعبية بين خصوصية النشأة وحرية الفن.	33	ع 39
16	هل من مجيب .	34	ع 40
17	فلاديمير بروب ومنهجية دراسة الثقافة الشعبية.	مصر	
18	الحكاية الشعبية في عصر الأنترنت.	1	ع 1
		2	ع 2

- | | | | | | |
|----|--|------|----|--|------|
| 3 | الأغنية الشعبية كنص ثقافي. | ع 3 | 22 | رقصة الزجالة بواحة سيوة | ع 15 |
| 4 | فن الوشم: رؤية أنثروبولوجية نفسية. | ع 3 | 23 | أسرار رقصة التنورة الشعبية. | ع 16 |
| 5 | حرفة صناعة الحناطير وعربات الكارو: دراسة أنثروبولوجية في محافظة الدقهلية. | ع 5 | 24 | طلقوس الخصوبة في المجتمع المصري. | ع 17 |
| 6 | احتفالية الزواج عند النوبيين. | ع 5 | 25 | فولكلور واحة سيوة والهوية الثقافية. | ع 17 |
| 7 | الحلي المصرية كنز الأثرياء وزينة البسطاء. | ع 6 | 26 | الأمثال الشعبية المرتبطة ببعض الحرف التقليدية. | ع 18 |
| 8 | قبائل العرب في الشرقية بمصر بين التاريخ والموروث الشعبي. | ع 6 | 27 | المناطق المتميزة للرقص الشعبي في مصر. | ع 18 |
| 9 | المأثورات الشعبية واقتصاد الثقافة: قائمة المنقولات الزوجية نموذجاً. | ع 7 | 28 | المظاهر الدرامية لفنون الفرجة الشعبية. | ع 19 |
| 10 | الثار فولكلورياً. | ع 7 | 29 | النسيج المصري «حكاية صناعة شعبية عريقة». | ع 19 |
| 11 | الرقص الشعبي المصري وثقافته ما بين الواقع والمأمول. | ع 7 | 30 | بلاغة التواصل في التعبير الشعبي. | ع 20 |
| 12 | توظيف الموسيقى الشعبية في المسرح الغنائي المصري. | ع 8 | 31 | أنثروبولوجي مصري رائد، محمد جلال (106 - 1943). | ع 20 |
| 13 | البلاص حامل مياه النيل. | ع 9 | 32 | الإبداع واليات التجديد في الشعر الصوفي الشعبي. | ع 23 |
| 14 | التربة النسق الحركي لدى العبادة. | ع 9 | 33 | من العمارة الشعبية في واحة سيوة (خص الدرة). | ع 23 |
| 15 | التحطيب دراسة ميدانية تحليلية. | ع 9 | 34 | صون المأثورات الشعبية وسد الضجوة الرقمية. | ع 25 |
| 16 | الفضلة الشفاهية في عالم الكتابية: دراسة للحكاية الشعبية في واحة سيوة. | ع 10 | 35 | رقصة الحجاله عند بدو الفيوم. | ع 25 |
| 17 | ملامح الأعراف القبلية عند بدو الصحراء الغربية المصرية. | ع 10 | 36 | الدخوف عصب الإيقاعات الشعبية. | ع 26 |
| 18 | استلهام الحكايات الشعبية للتنشئة الاجتماعية في مسرح الطفل. | ع 11 | 37 | رقصات الغُنج من أين وكيف ظهرت؟ | ع 29 |
| 19 | موتيفات «أنواع الأشياء السحرية» وفقاً لفهرست الموتيف العربي للشامي: دراسة تطبيقية على سيرة سيف بن ذي يزن | ع 12 | 38 | أغاني وعادات الحج. | ع 30 |
| 20 | الأداء الحركي في طقس الزار. | ع 13 | 39 | صناعة الفركة بين الموروث الحضاري والمردود الاقتصادي: دراسة ميدانية بمنطقة نقادة في صعيد مصر. | ع 31 |
| 21 | سامر الرفيحي: من الرقصات التقليدية لبدو سيناء. | ع 14 | 40 | الحضرة الصوفية لدى أتباع الطريقة الخلوتية الجودية «قربة نزلة المشاركة نموذجاً». | ع 31 |

41	التراجيكوميديا في ألف ليلة وليلة: دراسة في تداخل الأنواع الأدبية.	ع 32	11	ممارسات وتصورات للمرض في المجتمع التونسي المعاصر.	ع 11
42	تحية إلى المدرسة المصرية للفنون الشعبية	ع 33	12	التهليل من أغاني رعاة الإبل في الصحراء التونسية.	ع 12
43	الهلالية من السيرة إلى المسرح.	ع 35	13	الخط والحرف والإبداعات: مدخل حدائي للتجريد.	ع 12
44	الموالد القبطية: مولد الأنبا شنودة نموذجاً.	ع 37	14	النجمة ظاهرة ثقافية فنية طقوسية واحتفالية.	ع 13
45	الأصالة والتلقائية في المهن والحرف التقليدية: صعيد مصر أنموذجاً.	ع 38	15	الشيخ عبد القادر الجيلاني في التراث الشعبي.	ع 14
46	عتيقة وصامدة.. الرابطة.. آلة النغم والشجن في الفن الشعبي	ع 38	16	الأنشيد الصوفية والموسيقى الدنيوية في تونس بين الإثتلاف والاختلاف.	ع 16
47	الأمثال الشعبية المصرية: قراءة في السمات البنائية والتكوينية	ع 39	17	جدلية الفن والعمل في ظاهرة التوزيع بمنطقة سيدى بوزيد.	ع 17
48	الرقصات الشعبية في الواحات البحرية	ع 39	18	قبلي القديمة السكن اللامكتمل.	ع 18
تونس			19	هندسة المعمار في مدينة توزر بين الثبات والتحول: دراسة أنثربولوجية سوسيولوجية.	ع 18
1	أغاني المحفل والأطراق.	ع 3	20	المأثورات القولية للشيخ علي بن عون.	ع 19
2	المشوم في تونس ظاهرة اجتماعية وثقافية.	ع 3	21	المسكن التقليدي بقري واحات منطقة نفزاوة بالجنوب التونسي: التخطيط والوظائف.	ع 19
3	الزوايا والطرق الصوفية بالبلاد التونسية منطقة دوز عينة	ع 4	22	جذور «الصوت» والغناء الشعبي لدى بنى يزيد الحامة.	ع 20
4	أغراض الشعر الشعبي التونسي	ع 6	23	نظام العراصة ببلاد الحوايا (بني خداش) تراث نجع أم تاريخ مرحلة ؟	ع 21
5	مدخل أنثربولوجي إلى فنون السماع الصوتي بالغرب الإسلامي.	ع 6	24	المعتقدات الشعبية في مناطق السباسب التونسية.	ع 22
6	صناعة السعف في الجنوب التونسي.	ع 7	25	صوت العرضاوي مقارنة أثنوموسيقولوجية.	ع 22
7	المحنية مزار من أصل أفريقي في مدينة القيروان - تونس.	ع 8	26	قرية شني بالجنوب التونسي تاريخ وتراث.	ع 23
8	النخلة في الجنوب التونسي	ع 9	27	الأسس التخاطبية في الوشم: مقارنة لسانية.	ع 23
9	علي الدليوي العياري: الفارس الشاعر	ع 9	28	الصيغ الغنائية للموسيقى الشعبية التونسية.	ع 23
10	دينامية التراث أو كيف يصبح العالمي محلياً ثم وطنياً ثم عالمياً.	ع 10	29	الاحتفالات الشعبية في الجنوب الشرقي التونسي.	ع 24

30	الألعاب الشعبية التونسية : مؤشرات التنمية الثقافية والاندماج الاجتماعي التريوي .	24ع	48	فن « المالوف » في « تستور » تراث شعبي وتقاليد شفوية .	35ع
31	الشعر الشعبي المقاوم والغناء الوطني الرافض للاحتلال الفرنسي : في تونس من 1881 إلى حدود فترة الثلاثينيات من القرن العشرين .	25ع	49	الثابت والمتحول في طقوس الغداء أثناء الضيافة في المجتمع التونسي : مقارنة أنثروبولوجية .	36ع
32	رياضة الطفل التراثية تحدثنا عن ثقافة المجتمع (الطفل التونسي كمثال) .	25ع	50	الأغنية الشعبية الجديدة في تونس وتحديث المجتمع إثر الاستقلال : دراسة توثيقية	36ع
33	القصبات والكصور : مدخل لتاريخ العمارة الأمازيغية .	26ع	51	التجربة والطب الشعبي لدى ابن الجزار .	37ع
34	اللهجة الموسيقية في الأغنية الشعبية : دراسة تحليلية لنمط « الصوت » أنموذجاً .	26ع	52	المرأة والتراث الموسيقى ببلدة « القدح » الشمال الغربي التونسي .	37ع
35	العلامات والرموز في القرى الجبلية بالجنوب التونسي .	27ع	53	ألعاب الأطفال التراثية في تونس : دراسة أنثوغرافية وأنثروبولوجية .	38ع
36	الخصائص المميزة للايقاعات الشعبية التونسية .	28ع	54	الموروث الموسيقي الشعبي وعلاقته بالطرق الصوفية في تونس من خلال نموذج « حضرة سيدي بوعكازين » .	38ع
37	المعنى والمعنى في المألوف التونسي برون « بدا الربيع » من نوبته المزموم أنموذجاً .	28ع	55	الثقافة الشعبية والثقافة العالمية بين المعنى والمصطلح : مقارنة أنثوموسيقولوجية حول الأغنية الشعبية	39ع
38	العمارة التقليدية بجنوب شرق البلاد التونسية .	29ع	56	ماهية « التطويح » مفهومها الموسيقي ومرجعيتها في الميدان الموسيقي شرح للمعايير الموسيقية والسوسيولوجية الأدائية الخاضعة للتطويح الأدائي	40ع
39	مائدة الفقراء في بر الهمامة خلال النصف الأول من القرن العشرين . جدلية الخصب والجذب : مقارنة أنثروبولوجية .	29ع	57	المطربة « صليحة » بحث في أسرار الخلود .	32ع
40	قراءة في علاقة الظاهرة الموسيقية بمسألة السماع في تونس من خلال كتاب « أحكام السوق » ليحيى ابن عمر الأندلسي التونسي .	29ع	المغرب		
41	العمارة السكنية بالمدن العتيقة التونسية : مدينة صفاقس نموذجا « مقارنة ثقافية حضرية » .	30ع	1	احتفالات الخاصة في بلاد الطوارق : واحة جانث نموذجا .	1ع
42	الصلحاء والصالحات في الجنوب التونسي .	31ع	2	الشعر الغنائي الريفي بالمغرب .	4ع
43	الغناء البدوي « للمهاذبة » بمنطقة المزونة .	31ع	3	حوار الحضارات : البيئة والقيم .	5ع
44	الأزياء التقليدية للمرأة التونسية : علامات ورموز « بر الهمامة » نموذجا مقارنة أنثروبولوجية .	32ع	4	سلطة السحر بين التمثيل والممارسة .	5ع
45	مدخل لفهم فني « الصُوت » و « الصُوت » مدلول المصطلحين وخصوصيات الممارسة الموسيقية بين الخليج العربي وتونس .	33ع	5	من أجل تجديد الشفاهية : الضروري والعاجل	12ع
46	الطب الشعبي في تونس وعلاقته بجسد المرأة .	34ع	6	حرف وعادات أهل شفشاون المنقرضة أو المهددة بالانقراض .	15ع
47	مميزات الرقص البدوي في المهرجانات الشعبية بالجنوب التونسي .	34ع	7	في الأساطير الشعبية في أسطورة شجيرة حناء قمر أنموذجا .	18ع
			8	الصنائع التقليدية والحرف بمدينة تازة (المغرب) .	29ع

9	البيئة ودورها في بناء الشكل الفني للقصص الشعبي بالمغرب.	ع30	28	نظام الأعراس في المغرب : نموذج قبائل بن وراين الأمازيغية.	ع9
10	الجوق في موسيقى الآلة المغربي.	ع30	29	أصالة الفروسية بالمغرب.	ع10
11	الوحدة والتعدد في الشعر الشفوي النسوي.	ع31	30	تاريخ الحلي بالمغرب	ع11
12	الواقعي والأسطوري في الثقافة الشعبية : مقارنة أنثروبولوجية ثقافية جنوب المغرب	ع31	31	ذاكرة الطعام في أسس النظام الغذائي وعاداته .	ع11
13	طرق الصوغ في الرجل المغربي تأملات نظرية ونصية .	ع32	32	عبد الصادق شقارة فنان تطوان الأصيل .	ع11
14	الهوية المغربية من خلال الغناء والرقصات الشعبية.	ع35	33	الاحتفاء بالفضول الشعبية في عيد المولد النبوي في المغرب.	ع13
15	الثقافة الشعبية وبنية الذهن المعرفية	ع36	34	فضاء الحمام المغربي : قراءة في بعض الطقوس والعادات	ع16
16	تمثيلات الموت في تاريخ المغرب من خلال أمثال شعبية وأقوال مأثورة.	ع36	35	الموسيقى الأندلسية المغربية نموذج للتفاعل والامتزاج الحضاري.	ع17
17	المعمار بالمغرب على عهد الحماية الفرنسية بين الأصالة والتأثير الأوربي مدينة تازة أنموذجاً .	ع37	36	الألغاز الشعبية كجنس من الثقافة الشعبية .	ع19
18	الحلي الفضية المغربية : فن قروي عريق .	ع37	37	الحضرة في التصوف الشعبي : الزاوية العلوية أنموذجاً .	ع19
19	موسيقى كناوة الأصول والامتدادات .	ع37	38	المولد النبوي بالمغرب طقوس واحتفال .	ع20
20	تأصيل التراث المعماري المبني بالتراب بالجنوب الشرقي للمغرب : دراسة ميدانية ببومالين دادس	ع38	39	جدلية المقدس والمدنس في الأشكال الفرجية بالمغرب منطقة الغرب نموذجاً .	ع21
21	عصرنة العمل الحرفي التقليدي : رصد بعض مظاهر التغير «حرفة النحاس بمدينة فاس المغربية نموذجاً»	ع39	40	السفر العجيب في الحكاية الشعبية بواحة فجيج .	ع22
22	فن التطريز المغربي : مرآة الحضارة	ع39	41	الجهجوة موسيقى الأصول المغربية .	ع22
23	القلاع والقصبات في المغرب	ع40	42	إثنوغرافيا الطب التقليدي : حالة معالج تقليدي بمرض العصب الوركي وسط المغرب .	ع23
24	المقدس بين العادة والمعتقد .	ع3	43	الخرافي في الرواية المغاربية المعاصرة : رواية «الحيوانات» للصادق النيهوم نموذجاً .	ع24
25	إطلالة على الأمثال الشعبية الأندلسية .	ع7	44	صناعة الخزف : سيرة الطين المغربي مدخل إثنوغرافي .	ع24
26	في بعض أنماط الوعي بالمتخيل .	ع8	45	في الرقص الشعبي المغرب .	ع24
27	الخصائص الثقافية والحضارية للملابس المغربية .	ع8	46	رقصة أحيديوس : طقوس جماعية لإعادة الشمس من موطن غرويهها .	ع25

47	إطلالة على ألعاب الأطفال المغربية .	ع26	4	الثقافة الشعبية رسالة التراث من البحرين إلى العالم	ع2
48	رقصة العلاوية (الدبكة المغاربية)	ع26	5	ملابس الرجال في البحرين .	ع2
49	خصوصية الخطاب الافتتاحي في الحكاية الشعبية .	ع27	6	عادات وتقاليد الزواج في قرى البحرين : قرية النويدرات أنموذجاً (1) .	ع2
50	تشبيد الدلالة في التصوف الشعبي المغربي .	ع27	7	مفتتح	ع2
51	السجاد المغربي وتقاليد الصنعة أمام تحديات الزمن - العولمة .	ع28	8	الحكايات والأمثال والعادات الشعبية والحرف والصناعات التقليدية في مقرر الثقافة الشعبية بمدارس مملكة البحرين لأول مرة	ع3
52	مفهوم البركة في الثقافة الشعبية المغربية عند إدوارد فسترمارك .	ع28	9	عادات وتقاليد الزواج في قرى البحرين : قرية النويدرات أنموذجاً (2) .	ع3
53	العرس التقليدي في المغرب « التبلج » أقدم عمليات « تسمين » الأنثى في الصحراء .	ع28	10	رسالة التراث من البحرين إلى العالم .	ع3
54	النسيج التقليدي المغربي ذاكرة ثقافية بصيغة الأنثى .	ع29	11	الفنون الشعبية الغنائية في البحرين (نظرة تأملية واستكشافية) .	ع3
55	الأدب الشعبي : الماهية والموضوع .	ع30	12	عادات وتقاليد الزواج في قرى البحرين . مظاهر التغير في عادات الزواج وأهم العوامل المؤثرة فيه .	ع4
56	سلوك وعادات المغاربة من خلال كتاب نحن المغاربة ليحيى بن سليمان .	ع32	13	الاستعداد لمراحل الحمل والولادة قديماً في مملكة البحرين .	ع4
57	أغنية الراي بالغرب المتوسطي : إنوموسيقولوجيا النمط الغنائي وسؤال التطور والتهجين .	ع32	14	الثقافة الشعبية معرفة واستلهام .	ع4
58	إشكالية الثقافة العالمية والثقافة العضوية للشعب نحو مشروع لتدريس الثقافة الشعبية بالمغرب .	ع33	15	الثقافة الشعبية والمناهج التعليمية .	ع4
59	الأضرحة ومزارات الأولياء بالمغرب .	ع33	16	بيداغوجيا الثقافة الشعبية في مناهج التعليم الثانوي بمملكة البحرين : مقارنة تربوية إثنائية .	ع4
60	طقوس العلاج الشعبي بالمغرب .	ع34	17	أغاني الأطفال الشعبية ومضمونها التريوي في مملكة البحرين .	ع5
61	الغناء الموريتاني من خلال الفنانة المعلومة بنت الميداح .	ع34	18	تصدير	ع5
		البحرين			
1	المنز	ع1	20	أعلام الطرب الشعبي في البحرين المطرب محمد بن جاسم زويد .	ع5
2	خطوة في الحلم	ع1	21	النصوص الشعرية المغناة في فن لفجري .	ع6
3	أغاني أطفال البحرين الشعبية : دراسة في التأسيس والتأصيل .	ع2	22	الثقافة الشعبية أداة لحل مشاكل العالم .	ع6

23	القلافة وسيرة قلاف.	ع 7	42	الة المرواس وضاربها. الفتى الأسمر: ضاحي بن الوليد.	ع 14
24	علي عثمان عاشق التراث.	ع 7	43	ألفاظ في لهجتنا العامية أصلها فصيح ثابت بالقران الكريم.	ع 15
25	الهدية: الإطار المرجعي والممارسة قرية الدية بالبحرين نموذجاً.	ع 8	44	من ذاكرة البحرين الشعبية: الشاعرة سعيدة بنت ناصر بين الحقيقة والخيال.	ع 15
26	في ظل مشروع الإصلاح الوطني.	ع 8	45	حضور التراث على المسرح مقدمة في إزاحة الأوهام.	ع 15
27	من أغاني المهد في البحرين.	ع 9	46	الفنون التشكيلية الشعبية وجمالياتها في مملكة البحرين.	ع 15
28	مهن وحرف سادت ثم اندثرت في مجتمع البحرين قديماً.	ع 10	47	رُب ضارة نافعة.	ع 15
29	ثقافة حب إنجاب المولود الذكر في البحرين.	ع 10	48	من الفنون الشعبية البحرينية: فن الجربة.	ع 15
30	ألة الطبل.	ع 10	49	النباتات الطبية من الموروث الشعبي إلى بناء الحضارة الإنسانية.	ع 16
31	المرجانة في الموروث الشعبي القديم.	ع 11	50	المنامة عاصمة للتميز الثقافي 2012	ع 16
32	المهن الشعبية في البحرين سوق الحدادة نموذجاً	ع 11	51	الثقافة الشعبية مستودع ذاكرة الهوية.	ع 17
33	الثقافة الشعبية في مناهج التربية .. مبادرة خلاقة	ع 11	52	موقع ثقافي عالمي جديد إهداء للبحرين ولأهلها	ع 18
34	الطلب الشعبي في البحرين.	ع 12	53	في حضرة الزار.	ع 19
35	محمد بن فارس: 63 عاماً على رحيله. أشباح مدن وشخصيات ومتون كتب وبلدان تقاطعت داخل تجربته.	ع 12	54	الثقافة الشعبية المعرفة والعلم.	ع 20
36	في ظل ذلك الشغف.	ع 12	55	عهد المنامة للثقافة الشعبية 2012: نتائج أعمال ندوة الثقافة الشعبية وتحديات العولمة. البحرين. نوفمبر 2012	ع 20
37	النهام مغني البحر.	ع 13	56	عهد المنامة خارطة طريق للثقافة الشعبية.	ع 20
38	أصفي الينابيع.	ع 13	57	رمضان والعيد في البحرين عادات وتقاليد متوارثة.	ع 21
39	محمد بن فارس المبدع في فن الـ (الصوت) الشعبي.	ع 13	58	فنون الفرق النسائية الشعبية في البحرين.	ع 21
40	تصور الروح في المعتقد الشعبي في مجتمع البحرين (قرية بوري) نموذجاً.	ع 14	59	منجز الثقافة الشعبية في مناهج التربية الحديثة بمدارس البحرين.	ع 22
41	ألعاب وتسالي الأطفال في العيون الطبيعية في البحرين.	ع 14	60	ويظل الدرب موصولاً.	ع 24

61	الحلاقة في البحرين.	ع25	80	مهنة القصارين في البحرين (1930 م - 1970 م) :دراسة ميدانية	ع37
62	قراءة في الدلالات السردية في الحكايات الخرافية: حكاية الجنعدة نموذجا	ع26	81	ثقافتنا الشعبية وأيدى الجيل الجديد.	ع37
63	فن العرضة من الفنون الاحتفالية في البحرين.	ع27	82	من الحرف التي تعتمد على ليف النخلة في مملكة البحرين.	ع38
64	الثقافة الشعبية بين ضبط الجمع ونسقية العلم.	ع28	83	الأصول المعجمية لبعض التعبيرات الأجنبية ذات الصبغة التراثية في اللهجة البحرينية : مقارنة لظاهرة الاقتراض اللغوي في العامية البحرينية. ج2	ع39
65	هل من إضافة .. أم تراء ضياع؟	ع28	84	الحوارية النصية في أغاني الأطفال الشعبية	ع40
66	مفهوم الأدوار اليمانية في الغناء البحريني القديم.	ع29	85	حملة التراث الشعبي.	ع19
67	من البحرين إلى العالم .. IOV Journal	ع30	86	ندوة البحرين العالمية ومنجز الوطن في الانتصارات.	ع19
68	الزواج البحرين «القروي» والمورثات الثقافية المتأصلة.	ع31	87	الفنون الشعبية الغنائية في البحرين : أغاني الغوص والسمر في العمل والترفيه.	ع24
69	معجم الألفاظ والتعابير الشعبية في البحرين والخليج العربي جهد مميز وإضافة غنية.	ع31	88	خطوة أخرى على الطريق.	ع26
70	حكاية السنور والجرذ .	ع32	89	بين ما هو طبيعي وأصيل وبين تصنيعه وإعادة إنتاجه .	ع34
71	الذاكرة الشعبية والعولمة.	ع32		الدول العربية	
72	في عيد البحرين الوطني : بإرادة ملك ومنجز ثقافة وطن.	ع32	1	الشعر النبطي في الجزيرة العربية والخليج من شاعر القبيلة إلى شاعر المليون .	ع1
73	الأساطير والحكايات الشعبية المرتبطة بالمخلوقات البحرية في البحرين (دراسة تحليلية).	ع33	2	توثيق التراث الشعبي العربي قضية سياسية	ع1
74	المحمولات الثقافية والقيمية (التراثية والمجتمعية) في رواية زئاب (نموذج مقارنة توظيف الثقافة الشعبية في الرواية البحرينية)	ع34	3	نماذج من أهم أشكال الرقص الشعبي العربي .	ع1
75	الدريشة النافذة البحرينية : إطلالة فضول نحو المباح والمصادر.	ع34	4	منزلة الثقافة الشعبية في الأوساط العربية.	ع2
76	الحواج مهنة تتعثر أم تندثر	ع35	5	المنهج في دراسة الثقافة الشعبية .	ع2
77	تاريخ مهنة القصارين في البحرين : دراسة تاريخية تحليلية.	ع36	6	الثقافة الشعبية العربية دعوة للحوار.	ع4
78	رسالة التراث الشعبي من البحرين إلى العالم .. ومن شراة .. إلى أخرى.	ع36	7	المنهج في دراسة المعتقدات والعادات والتقاليد.	ع4
79	الأصول المعجمية لبعض التعبيرات الأجنبية ذات الصبغة التراثية في اللهجة البحرينية : مقارنة لظاهرة الاقتراض اللغوي في العامية البحرينية. ج1	ع37	8	ترقيم الثقافة الشعبية .	ع6

9	فن سك العملة الإسلامية.	ع 6	28	الناي أقدم آلات الموسيقى الشعبية العربية.	ع 12
10	هل من وازع كهذا ؟	ع 7	29	تأثير التراث الشعبي في المسرح العربي.	ع 13
11	الألعاب الشعبية في مصنفات الجاحظ.	ع 7	30	فن الهجين .	ع 13
12	الإنسان والمخيال . (ندوة) المنامة . البحرين 13 - 2009 - 14.	ع 7	31	المشاهدة والتدوين: الثابت والمتغير.	ع 13
13	العود آلة العرب .	ع 7	32	الثقافة الشعبية بين معطيات الماضي وتحديات الحاضر.	ع 13
14	إبحار واخر.	ع 7	33	الحرف التقليدية أهمية البحوث الميدانية ومنهجية دراستها (2)	ع 13
15	ابن خلدون وعلم الفولكلور.	ع 8	34	الذاكرة الجمعية ومفهوم التراث الحيوي .	ع 14
16	جحا وقصته التي لا تنتهي ظهور أدلة جديدة على انتشار نوادر جحا .	ع 8	35	الحرفيون .. الهوية والمقاومة .	ع 14
17	النظم الشفوي للأغنية الشعبية العربية.	ع 8	36	منهج البحث لدراسة الحرف والصناعات الشعبية اليدوية .	ع 14
18	الموسيقى العربية رؤية تراثية فلسفية.	ع 8	37	في التشظي الثقافي وغاياته .	ع 14
19	المادي وغير المادي في الثقافة الشعبية (رؤية عربية)	ع 9	38	اللغز في الأدب الشعبي .	ع 15
20	الثقافة الشعبية ظلالها وامتداداتها	ع 9	39	الذاكرة الشعبية والذاكرة الإلكترونية	ع 15
21	الحلي والزينة في الثقافة العربية والشعبية .	ع 9	40	القهوة العربية .	ع 15
22	الثقافة الشعبية عمقاً استراتيجياً.	ع 9	41	الأصول والبدايات في السرديات الشفوية.	ع 16
23	التراث الشعبي والجزر المنعزلة	ع 10	42	العمل الميداني بين النظرية والتجربة.	ع 16
24	الأسواق الشعبية إعادة اعتبار.	ع 10	43	قيم الشباب في عالم متغير.	ع 16
25	الإبداع النسوي في الثقافة الشعبية.	ع 11	44	تدوين الأدب الشعبي حفظ أم نقض لفظ ؟	ع 17
26	دراسة مقارنة في الأدب الشعبي العربي: الشعر النبلى وشعر العتابا نموذجاً.	ع 12	45	رياضة الصيد بالصقور عند العرب الصقارة تراث عربي أصيل.	ع 17
27	الأغاني الشعبية في الأعراس العربية .	ع 12	46	الثقافة الشعبية في وطننا العربي .	ع 18

- 47 مدخل إلى الموسيقى والمقام الخماسي. ع18
- 48 الطنبورة. ع19
- 49 في تنوع الآلات الموسيقية. ع19
- 50 تأصيل القيم التراثية في وجدان الجيل. ع20
- 51 من حكايات الماء الشعبية وطقوسه حكاية قران العجائز وطقس أم الغيث. ع21
- 52 مشروع المرصد العربي للثقافة الشعبية. ع21
- 53 على محك استعادة فنون ذاهبة ع21
- 54 جدلية الشعبي والنخبوي في الثقافة العربية. ع23
- 55 العولمة والخصوصية الثقافية. ع24
- 56 الأبعاد الرمزية في الحكاية الشعبية دراسة لرمزية الحكاية في ضوء التحليل النفسي والأنثربولوجيا وتاريخ الأديان. ع25
- 57 الثقافة الشعبية العربية بين الهوية والكونية: قراءة في الإشكاليات والمنهج ع26
- 58 قراءة نقدية في العمارة العربية المعاصرة. ع27
- 59 ذهب الذين نحبهم. ع27
- 60 آلة العود في الحضارة العربية الإسلامية بين التنظير العلمي والممارسة الموسيقية. ع27
- 61 الأدب الشعبي وتحولات الثقافة : مقارنة نظرية. ع28
- 62 الثقافة الشعبية .. النسق والوظيفة والخطاب. ع28
- 63 طواش اللؤلؤ والأنغام الفنان أحمد الفردان. ع28
- 64 الذاكرة الشعبية في أمثال الشعوب العربية ع29
- 65 السيرة الحياتية منهجية وتقنيات بحثية. ع29
- 66 لباس المرأة العربية بين التقاليد الاجتماعية والتفاعل الثقافي. ع29
- 67 التراث الشعبي وحداثة النص الشعري المعاصر. ع30
- 68 الفضائيات وتأثيرها في الثقافة الشعبية. ع30
- 69 التطهير الثقافي ومحو ذاكرة الشعوب. ع30
- 70 الثقافة الشعبية بين المادي واللامادي. ع31
- 71 تجديد المنهج في توثيق التراث غير المادي. ع32
- 72 حكاية عشبة . ع32
- 73 البناء التخيلي في الحكاية الشعبية ع35
- 74 خصائص الأدب شعبية في كتاب بلوهر ويوذاسف ع35
- 75 اتجاهات وطرق ومناهج العمل الميداني لدراسة الثقافة الشعبية المادية. ع35
- 76 الثقافة الشعبية في عصر العولمة ع35
- 77 نخلة التمر في المعتقدات الشعبية ع35
- 78 القول بالعامية والشعر الشعبي ع36
- 79 تجليات البطولة في الأدب الشعبي ع36
- 80 كسوة الكعبة .. نسيج ينطق بالتاريخ العربي ع36
- 81 تفعيل دور الثقافة الشعبية في تدريس الرياضيات للأطفال. ع37
- 82 مشروع توثيق التراث الشعبي في المصادر العربية ع39
- 83 العناصر اليهودية في كتاب « منبع أصول الحكمة » المنسوب للبوئي « أهياشراها » نموذجاً ع40
- 84 ملامح الثقافة الشعبية في أشعار بشار بن برد ع40

مثل موضوعات الثقافة الشعبية العامة والتي حظيت بنسبة (23.7%) من إجمالي الموضوعات تلتها موضوعات الأدب الشعبي بنسبة (22.8%)، التشكيل الشعبي بنسبة (17.6%)، وفنون الأداء الشعبي بنسبة (16.0%)، العادات والتقاليد الشعبية بنسبة (10.8%)، المعتقدات والمعارف الشعبية بنسبة (8.3%)، الثقافة المادية بنسبة (0.7%).

جدول رقم (10)

التوزيع الموضوعي للمواد المنشورة بمجلة الثقافة الشعبية العدد 1 - 40

الموضوع	العدد	النسبة (%)
الثقافة المادية	8	0.7 %
المعتقدات والمعارف الشعبية	90	8.3 %
العادات والتقاليد الشعبية	117	10.8 %
فنون الأداء الشعبي	173	16.0 %
التشكيل الشعبي	190	17.6 %
الأدب الشعبي	247	22.8 %
الثقافة الشعبية - عام	256	23.7 %
المجموع	1081	100.0 %

ويكشف لنا الجدول رقم (13) بشكل مفصل المستوى الثاني للتصنيف للتوزيع الموضوعي للمقالات المنشورة بمجلة الثقافة الشعبية.

85	الأدب الشعبي حي ٩	ع 40
86	منهج توثيق المادة الفولكلورية.	ع 7
87	القهوة في الثقافة العربية والشعبية.	ع 11
88	الألعاب الشعبية في مصر والدول العربية.	ع 19
89	الثقافة الشعبية في مواجهة فوضى الربيع العربي.	ع 24
90	مصادقية تنمية الحرف التقليدية في العالم العربي.	ع 24
91	القانون... دستور الآلات الموسيقية.	ع 29
92	الأغنية الشعبية من منظور البحث الأنثروبولوجي.	ع 30
93	الموشم: الرمز والمعنى	ع 39

الاتجاهات الموضوعية

سنتناول في هذا الجزء تحليل الاتجاهات الموضوعية للمقالات المنشورة بمجلة الثقافة الشعبية للأعداد من (1-40)، والذي اعتمد الباحث فيه على كشف مقالات المجلة للأعداد المذكورة، وتصنيفها وفق التصنيف المتبع في الكشف التحليلي لأعداد مجلة الثقافة الشعبية ().

يكشف لنا الجدول رقم (12) التوزيع العددي للموضوعات التي تغطيها المقالات حيث نجد أن هناك موضوعات حظيت بتغطية موضوعية كبيرة

جدول رقم (13)

التوزيع الموضوعي للموضوعات المنشورة بمجلة الثقافة الشعبية الأعداد من ١-٤٠

العدد	الموضوع	العدد
1	بيلوجرافيا الثقافة الشعبية	
1	أطالس الثقافة الشعبية	
15	دوريات الثقافة الشعبية	
1	الفولكلور التطبيقي	
3	ورش عمل وندوات الثقافة الشعبية	
2	مؤتمرات الثقافة الشعبية	
14	الاستلهام من الثقافة الشعبية	
3	مهرجانات التراث	
86	إشكاليات الثقافة الشعبية	
256	أعلام الثقافة الشعبية	
2	المعتقدات والمعارف الشعبية	المعتقدات والمعارف الشعبية
3	الماء	
9	النبات	
2	الزمن	
3	الحيوانات	

العدد	الموضوع	العدد
4	الثقافة الشعبية	الثقافة الشعبية - عام
4	تعريف الثقافة الشعبية	
42	مناهج دراسة الثقافة الشعبية	
11	الجمع الميداني	
20	توثيق مواد الثقافة الشعبية	
2	مشروعات توثيق الثقافة الشعبية	
18	مؤسسات الثقافة الشعبية	
2	جمعيات الثقافة الشعبية	
3	متاحف الفولكلور	
4	حماية التراث الشعبي	
3	حملة المأثورات الشعبية	
6	شخصيات من التراث الشعبي	
3	معاجم وموسوعات الثقافة الشعبية	

العدد	الوصف	العدد	الوصف
7	العادات المتصلة بالموت		
22	عادات الطعام		
19	الاحتفالات الشعبية		
5	الأسواق الشعبية		
2	العادات اليومية		
2	العلاقات الاجتماعية		
1	العلاقات الأسرية		
2	الفروسية والصيد		
2	المواسم الزراعية		
4	القضاء العرفي		
1	آداب السلوك		
3	آداب المجاملة		
117	الضيافة		
2	الأدب الشعبي		الأدب الشعبي
55	الشعر الشعبي		

العدد	الوصف	العدد	الوصف
2	الروح		
2	الإنسان		
9	السحر		
2	الرقى من العين		
1	البركة		
23	الطب الشعبي		
24	الأولياء		
1	القديسون		
1	حضرة الزار		
2	الأحلام		
2	الاحجار الكريمة		
90	الفلاحة		
3	العادات والتقاليد الشعبية		العادات والتقاليد الشعبية
11	عادات الميلاد		
32	عادات الزواج		

موضوع رئيس	موضوع فرعي	عدد الأوراق	إجمالي
	الأساطير	8	247
	السير الشعبية	10	
	الحكايات الشعبية	58	
	الملاحم	1	
	التاريخ الشفاهي	2	
	الأمثال الشعبية	25	
	الأغاني الشعبية	68	
	الأغاز الشعبية	3	
	اللهجات	4	
	النوادر الشعبية	2	
	الشفاهية والتدوين	7	
	الأقوال المأثورة	2	
فنون الأداء الشعبي	الموسيقى الشعبية	87	173
	الدراما الشعبية	12	
	الرقص الشعبي	37	
التشكيل الشعبي	الألعاب الشعبية	37	173
	التشكيل الشعبي	1	
	الأزياء الشعبية	45	
موضوع رئيس	موضوع فرعي	عدد الأوراق	إجمالي
	أزياء الملوك والأمراء	3	247
	الحلي الشعبي	31	
	التزين وأدوات ومواد الزينة	7	
	الحرف الشعبية	38	
	المهن الشعبية	13	
	العمارة الشعبية	32	
	الرسوم الشعبية	7	
	التوسم	1	
	الوشم	7	
	الدمى والعرائس	1	
	الأقنعة	1	
	تصنيف الأزهار والورود	1	
الثقافة المادية	الخط العربي	1	173
	النحت	1	
	الثقافة المادية	2	
	الأواني المنزلية	1	
	المواقد	2	173
	وسائل النقل والانتقال	1	

بنسبة (21 %) ثم، باب ثقافة مادية بنسبة (14.5 %).

يعد التأليف الفردي السمة الغالبة في اتجاهات نشر الإنتاج العلمي للمؤلفين بمجلة الثقافة الشعبية، فقد بلغ عدد المقالات ذات التأليف المشترك (7) مقالات تمثل نسبة (1.12 %) من إجمالي عدد المقالات، أي أن التأليف الفردي يمثل نسبة (98 %) من الإنتاج الفكري المنشور بالمجلة.

يشير التوزيع الجغرافي للإنتاجية العلمية للمؤلفين إلى أن المؤلفين من البحرين شاركوا بعدد (128) مقالا بنسبة (23 %) من إجمالي عدد المقالات المنشورة بالمجلة، يليها المؤلفون من مصر الذين شاركوا بعدد (87) مقالا بنسبة (15.4 %). ثم تونس بعدد (84) مقالا بنسبة (15 %). ثم المغرب بعدد (76) مقالا بنسبة (13.5 %).

يشير التوزيع الجغرافي للتغطية الموضوعية للمقالات إلى صدارة الموضوعات التي تعالج الثقافة الشعبية في الوطن العربي، يليها على التوالي الموضوعات التي تعالج الثقافة الشعبية البحرينية، ثم المغرب، تونس، ثم مصر.

تشير الاتجاهات الموضوعية للمقالات المنشورة بالمجلة، إلى صدارة الموضوعات التي تعالج موضوعات الثقافة الشعبية بوجه عام يليها على التوالي موضوعات الأدب الشعبي، ثم التشكيل الشعبي، ثم فنون الأداء، ثم العادات والتقاليد، ثم المعتقدات الشعبية.

• المراجع

- أحمد فاروق. الكشاف التحليلي المرجع السابق.
انظر: أحمد فاروق. الكشاف التحليلي لمجلة الثقافة الشعبية للسنوات العشر الأولى الأعداد 1 - 40 - ط1 -
النامة: الثقافة الشعبية للدراسات والبحوث والنشر، يناير 2018.
أحمد فاروق. الكشاف التحليلي المرجع السابق.

موضوع	موضوع فرع	عدد	إجمالي
النقود والعملات		2	8
			1081

نتائج الدراسة

خلصت الدراسة إلى مجموعة من النتائج يمكن عرضها على النحو التالي:

استحوذ أبواب الأدب الشعبي، عادات وتقاليد، وموسيقى وأداء حركي، وثقافة مادية على نسبة (71 %) من المقالات المنشورة بمجلة الثقافة الشعبية.

استحوذ باب الأدب الشعبي على نشر أكبر عدد من المقالات التي تنشر في العدد الواحد، فقد تراوحت المقالات المنشورة بين (2-7) مقالات باستثناء العدد الرابع الذي نشر به مادة واحدة، ويليه باب عادات وتقاليد وباب ثقافة مادية بعدد يتراوح بين (1-4) مقالات في العدد الواحد لكل منهما.

ساهم عدد ثلاثة من المؤلفين بعدد (60) مقال تمثل نسبة (13 %) من إجمالي عدد المقالات المنشورة بالمجلة، وهم على عبد الله خليفة (31)، هيئة التحرير (20)، ومحمد نجيب النويري (9). يليهم عدد (21) مؤلف شارك كل منهم بعدد (4-8) مقالات بإجمالي عدد (121) مقال بنسبة (19.4 %) من إجمالي عدد المقالات. أي أن عدد (24) مؤلف يمثلون نسبة (7.3 %) من إجمالي عدد المؤلفين ساهموا بعدد (173) مقال / ترجمة / تأليف مشترك تمثل نسبة (32.5 %) من إجمالي عدد المقالات المنشورة بمجلة الثقافة الشعبية من العدد (1-40).

بلغ عدد كتاب باب الأدب الشعبي (119) مؤلفا يمثلون نسبة (28 %) من إجمالي عدد المؤلفين، تلاه عدد كتاب باب عادات وتقاليد

أ. عبد القادر حميدة - الجزائر

التمثيلات الاجتماعية للمجذوب في المجتمع المحلي فضاء بمدينة البلفة «أنموذجا»

يقول الباحث المغربي عبد الغني مندوب: «من بين الأوهام التي تعمل السوسيولوجيا كعلم اجتماعي على تدميرها هي شفافية الواقع»¹، من هذا المنطلق بدت لنا صعوبة موضوع كهذا، ذلك أن المهمة الأساسية للباحث هنا، هي محاولة فهم هذا الواقع غير الشفاف، الذي يقدم لك وقائعا وأحداثا ورموزا وحكايات على الباحث قراءتها قراءة صحيحة، وفق مناهج ملائمة وبادوات مناسبة، من هنا تبدأ الحيرة في الإعلان عن نفسها، وخاصة أنه عليه أن يعيد بناء الواقع المائل أمامه وتركيبه. وقد بدنا في محاولة اقترابنا من الفهم أن لا تنسأ السؤل الذي قد يتبادر لأبي دارس للوهلة الأولى وهو: ما هي التمثيلات الاجتماعية للمجذوب في المجتمع المحلي؟ وهو تسؤل منطقي ومشروع، لكننا رأينا أنه قد يقودنا إلى وصف سطحي وساذج، لأننا سننشغل بتتبع مختلف



mystique، ولم يفوت إدموند دوتي هو الآخر فرصة الحديث عن هذا النوع من الجنون مشيراً إلى كون «العصائيين يعتبرون من جهة أخرى أولياء صالحين أكثر منهم مصابين بمس من الجنون. والحق أن التمييز بين الحاليين أمر بالغ الدقة والصعوبة»²، إن الصعوبة التي يتحدث عنها دوتي تمكنا من تجاوزها حينما حاولنا تقديم مفهوم قريب من المجنوب، مفهوم يغرف من واقع المجنوب لا مما تحكيه عنه الكتب، إن القداسة التي حظي بها هذا الجنون الصوفي هي التي بوائه مكانة مركزية، جعلته يمارس سلطات رمزية مختلفة في المجتمع المحلي، بما هي هيمنة وتصرف في حياة الزوار.

ولم يكن المجنوب ليحظى بتلك المكانة لولا وجود «المستثمرين لهذا الجنون»، وهم النواة القيادية في هذا الفضاء، هذه النواة التي يعتبر وجودها شرطاً أساسياً في تكوين ما أسماه دارندورف بـ «جماعات المصلحة» والتي قال فيها: «لكي تتولد جماعة معينة عن شبه جماعة، من الضروري أن يقوم بعض الأفراد بمهمة التنظيم، وأن ينجزوها عملياً على أحسن وجه، وأن يلعبوا دوراً قيادياً. إن وجود مؤسسين ومنظمين وزعماء يعد أساساً قليلاً تقنياً لخلق جماعة مصلحة. إن المنظمين هم إحدى الخمائر، وليسوا نقطة البداية أو سبب التنظيم. بدونهم يكون التنظيم مستحيلاً»³.

وحتى لا يتوهم القارئ لبحتنا أننا ربطنا مفهوم المجنوب في علاقته بالآخر فقط، وقد سمينا هنا «فضاء» فإننا ندقق القول فنقول: نعني بـ المجنوب ذلك الشخص غريب الأطوار، الذي يرتدي لباساً رثاً، بالياً، متسخاً، يتحدث بكلام غير مفهوم في الغالب، تظنه مجنوناً عند أول وهلة، لأن غرابية أطواره ومظهره توحى بذلك، لكنه لا يؤذي الآخرين مثل المجنون، ولا يعتدي عليهم، بل يحظى بمعاملة خاصة، تضي على حضوره وعلى كلامه وتصرفاته قداسة وسلطة، إنه في الغالب يحتفظ بلباس واحد طوال شهور السنة وفصولها، لا فرق في مظهره بين الصيف والشتاء، وهو على أنواع، فهناك الماكث في مكان واحد لا يغادره أبداً، وهناك المتجول الذي لا يتوقف في مكان، وهناك الذي يقيم تارة في مكان ثم يغيره، يعني يجمع بين النوعين،

التمثيلات وعدّها دون فهمها فهما عميقاً، وبالتالي فإننا اهتدينا إلى أنه لو قلبنا الطرح على رأسه وعكسنا السؤال سيكون ذلك أجدى، وقد بدا لنا أيضاً أن التقنية المناسبة لهذا الفهم هي الملاحظة بالمشاركة، ومنه فإننا سنتساءل عن الآليات التي أوجدت هذه التمثيلات، والتي تعمل على استمرارها، فيكون التساؤل الرئيسي كالتالي:

ما هي الآليات التي أنتجت وتعيد إنتاج مختلف التمثيلات الاجتماعية للمجنوب الشيخ النعاس في فضاءه المتواجد في مدينة الجلفة؟

ويتفرع عن هذا السؤال سؤالان:

ما هي الآليات التي أنتجت وتعيد إنتاج المكانة المركزية للمجنوب الشيخ النعاس في المجتمع المحلي؟

ما هي الآليات التي تعمل على استمرار التمثيلات الاجتماعية في فضاء الشيخ النعاس في المجتمع المحلي؟

مشكاة المفاهيم:

ثمة افتراضات بديهية تؤكد وجود هذه الآليات التي أنتجت وما تزال تعيد إنتاج المكانة المركزية للمجنوب الشيخ النعاس في مدينة الجلفة، وتكون أكثر وضوحاً في فضاءه، ولذا فإننا من أجل الإجابة على هذه التساؤلات، وجب علينا تحديد المفاهيم الرئيسية في هذا المقال وهي:

المجنوب، المقدس والتقديس، السلطة، المكانة الاجتماعية، المجتمع المحلي، المريد، الطقس.

أولاً: المجنوب:

يعد هذا المفهوم من أكثر المفاهيم العسيرة على التحديد في الدراسات السوسيولوجية اليوم، فإذا كان الجنون حالة مرضية، فإنه في الوعي الجمعي المحلي يضفي قداسة على المصاب به، وقد حاول التصوف الإسلامي احتواءه تحت مسمى الجنون الصوفي la folie

المؤمن قد تكون أخف من تبعات انتهاك المقدس، التي يصعب جبرها خلافاً للمحرم.

إنه الاعتقاد في وجود قوى سحرية تنفع وتضر، وبإمكانها إضفاء البركة على الأمكنة والأزمنة والأشخاص، إنه انتقال في الرؤية لمحل المقدس، من العادي إلى ما فوق العادي، ومحل المقدس هو مقره، وكل شيء صالح لأن يكون محلاً للمقدس.

إن إضفاء هذه القوى الخارقة على محل ما (مكان، زمان، شخص، حيوان...) يجعلنا ننظر إليه نظرة مختلفة، وتتمثله بطريقة مغايرة للعادي، ونحيطه بمحظورات وربما بطقوس أيضاً..

فالمقدس إذن لا يكتمل إلا بوجود ثنائية متلازمة وهي:

- الاعتقاد في وجود القوى الخارقة — محدد نظري
- شبكة المحرمات — محدد عملي

لقد بدا واضحاً جلياً، ظهور محدد (المحرم)، الذي يأخذ شكله النهائي على حسب كل مجتمع، وكل دين، وكل ثقافة، وهو المحدد العملي لتصور نظري عن قدسية شيء ما، أو شخص ما، أو مكان ما، ولقد درج الفهم للمقدس على اعتباره مرادفاً للمحرم أو التابو⁴، غير أن التمثل للمقدس في واقع الإنسان المتدين يتجاوز المحرم، فالمقدس أعم وأوسع.

ثالثاً: الساطة:

الشيء الذي جعل من الساطة مفهوماً عصياً على الضبط الاصطلاحي هو تخفيها، فهي خفية وتوجد في كل مكان، لكنه يمكن الحديث عنها من خلال رصدنا لمختلف تجلياتها، فهي تتجلى داخل المجتمع على شكل قوة، وهذه القوة بدورها قد تكون ظاهرة ومادية في حالة التعرض مثلاً لأذى جسماني من طرف ساطة ما لم ننصع لها، وقد تكون خفية كإنصاع المؤمنين بقانون ما لهذا القانون، فالساطة إذن تمارس عملها بالآيات مختلفة مثل العرف أو القانون أو القوة المادية، لكنها تتجلى في أشكال مختلفة تجعلنا نتحدث عن ساطة اجتماعية وساطة دينية وساطة كاريزمية، وساطة سياسية وأخرى اقتصادية.

المقيم والمتجول، وهذا الشخص يسميه الصوفية المجذوب أو المراد أو المأخوذ، وعند العامة الدرويش أو الزهدي. والمحدد الرئيسي في الفرق بين المجذوب والمجنون هو الأذى، فالمجذوب لا يؤذي الآخرين باستعمال العنف، والآخر لا يخافونه بل يحترمونه ويستأنسون بمجالسته، ولعل ما ذهبت إليه غيتة الخياط من تحديد تعريف المجذوب في المظهر الخارجي وحده دون تصرفاته ليس كافياً، فهو عنصر لا يترع اللبس بينه وبين المجنون.

وقد استخدمنا كلمة مجذوب للاستعاضة بها عن تسميات أخرى أهمها «الولي» و«الزاهد» أو «الزهدي» وعادة ما ينادى هنا بـ«الشيخ» بالنسبة للجميع، وبـ«أبي» أيضاً بالنسبة للبعض، وهو عموماً من عرف عنه صلاح ما، بربطه بخوارق أو أحداث حصلت معه، ومن بين أهم المجاذيب الذين تتمثلهم الذاكرة الشعبية في كل حين، سيدنا الخضر عليه السلام، الذي له مكانة خاصة، وتأتي حكايته مع سيدنا موسى المروية في القرآن الكريم ﴿سورة الكهف الآيات من 64 إلى 82﴾ لتعزيز تلك الصورة، وتربط الثقافة الدينية المحلية بين الخضر عليه السلام والمجاذيب الموجودين في المنطقة بعلاقة أبوة روحية، فهم يرون أن هؤلاء المجاذيب وأهمهم على الإطلاق الشيخ النعاس أبناء الخضر عليه السلام..

ولكي يتضح المفهوم علينا الانتباه لمحددتين أساسيتين: أحدهما خارجي وهو المظهر اللباس وثانيهما خارجي أيضاً لكنه يتحدث باسم الداخلي وهو التصرفات، فالمظهر الخارجي يشترك فيه المجذوب مع المجنون، أما التصرفات فهي التي تشكل عنصر الفرق بينهما.

ثانياً: المقدس والتقديس: محددات المفهوم:

التقديس هو إضفاء هالة من التبجيل المبالغ فيه، والاحترام الزائد عن حده، لشيء أو شخص أو حيوان أو مكان أو زمان، ويكون هذا الفعل مسيَّجاً بشبكة من المحرمات، فالمقدس بهذا الشكل يتعارض مع المندس، ويتجاوز في معناه وتمثلاته المحرم، حيث يقترب معناه من المحظور الأرضي، ليأخذ سمة المرغوب السماوي، وذلك لأن تبعات انتهاك المحرم في تصور وواقع الإنسان

أو مجموعة أفراد داخل الجماعة التي ينتمي إليها حيث تحدده سلسلة من العوامل كالعمر، والجنس، والمهنة، والدخل، الخ، وهذه العوامل تعد مؤثرات على مكانة الفرد داخل الجماعة التي ينتمي إليها وداخل المجتمع ككل. ويمكننا أن نميز بين المكانة المكتسبة من خلال جهود الفرد واستخدام القدرات الخاصة، والمعرفة، والمهارة، والمكانة الموروثة التي تأتي بطريقة تلقائية، كأن يصل الفرد إلى سن معينة مثلاً

أما بالنسبة إلى المكانة الاجتماعية، فيتفق المفكرون على أنها: «الوضع الذي يشغله الفرد داخل تنظيم معين»⁷ أي أن المكانة الاجتماعية هي المرتبة التي يحتلها الفرد طبقاً لمواصفات تؤهله لذلك، كما تمثل مجمل تفاعل التقديرات التي يحظى بها الفرد من طرف جماعته المنتمي إليها، «ولكل مكانة اجتماعية معايير بما يتوقع من شاغل هذه المكانة»⁸.

لكن كل هذا الكلام عن المكانة ما هو إلا محدد خارجي وعام لها، حيث إننا سنتحدث في دراستنا عن المكانة المركزية التي هي التقاء وجمع لوجهين هما (القداسة والسلطة) أو ما نحب تسميته بالهيمنة والخضوع، وهنا يجدر بنا أن نلاحظ أن ماكس فيبر في حديثه عن (الشامان) اعتبر أنه يكتسب مكانته الاجتماعية من قدرته على الإتيان بأفعال لا يستطيعها غيره، وهذه القدرة التي تساوي المكانة هي التي اقتضت تقديس الشامان والطاعة له، وهنا تبرز بوضوح ثنائية التقديس والسلطة التي بنينا عليها المكانة.. لقد دار فيبر حول الفكرة لكنه لم يفصلها التفصيل الواضح. ومن هنا يمكننا القول إن تعريفنا الإجرائي للمكانة المركزية هو الذي يتركز على بعدين أساسيين هما:

من جهة السلطة التي يمارسها المجنوب على المريدين والزوار لكي يعزز مكانته المركزية في مجتمعه المحلي، ومن جهة ثنائية القداسة التي يحظى بها داخل هذا المجتمع، والتي تساهم في تعزيز مكانته.

فتحدد المكانة إجرائياً، بتحقيق هذين البعدين الأساسيين، فإذا توفرا صارت المكانة مركزية، وإذا لم يتوفرا انتفت المكانة المركزية وصارت هامشية.

وما يهمنا في السلطة هنا هو تجليها في فضاء المجنوب، كسلطة دينية تحوي في هذا التجلي المحلي السلطتين الرمزية والكاريزمية في أن واحد، كما أنه وأثناء مسار أجرة هذا المفهوم لا يمكننا إغفال المدلول اللغوي، الذي من شأنه أن يعزز هذا المسار نحو فهم أعمق، فالسلطة في اللغة تنحو من فعل تسلط على الشيء أي احتواه وأحكم القبضة عليه، والسلطة هي القوة المحكمة والمؤطرة بشكل يصعب الإفلات منها، ومن هنا يتجلى تعريفنا السلطة في هذا الفضاء بما «هي قدرة شخص معين على فرض أنماط سلوكية على شخص آخر»⁹، حيث أن السلطة هنا تتجلى كسلطة رمزية بما هي سلطة كاريزمية، وكسلطة كاريزمية بما هي رمزية ومادية في أن واحد.

وربما كانت سلطة فرد أو مؤسسة، تشكل توظيفاً ما للمقدس في سياقه الديني. ويعتبر هذا أهم شكل يظهر به المقدس، حيث تتداخل الحدود بين (المقدس والسلطة) ويصبحان عملة واحدة ذات وجهين، هذا التماهي قد يجعل من السلطة مقدساً، ومن المقدس سلطة، يستخدمان التابو ذاته، والمعنى ذاته للمحرم «تبدو السلطة كالمقدس عصية، خارجية، تتخذ من الشخص مقراً مؤقتاً لها. إنها تنال بالتنصيب والتنشئة والتكريس، وتفقد بالخلع وانعدام الأهلية أو الفساد والظلم كما تحظى بدعم كامل من المجتمع الذي يشكل المؤمن عليه الرابط بين جميع أعضائه»⁶.

وبما أننا سنعتمد المقاربة البوردويوية في التحليل، فإننا سنشير إلى مفهوم (السلطة الرمزية)، وفق تصوّره، الذي حتماً سيتقاطع أثناء ذلك مع السلطة الكاريزمية كما تصورها ماكس فيبر بما هي نوع من السلطة يستمد شرعيته من إيمان الآخرين بالقدرات الخارقة لشخص ما.

رابعاً: المكانة والمكانة الاجتماعية:

نعني بالمكانة ذلك الوضع الذي يشغله الفرد في ضوء توزيع الحقوق والالتزامات والسلطة. بما هي توقعات متبادلة للسلوك بين الذين يشغلون الأوضاع المختلفة في بناء ما أو نسق اجتماعي، وهي تعبر عن وضع معين فيه، وعموماً فإن المكانة هي الوضع الذي يشغله الفرد



مقام سيدى عبد الرحمن النعاس

خامساً: المجتمع المحلي:

تركز أغلب تعريفات المجتمع المحلي على الموقع الجغرافي الواحد، لمجموعة من الأفراد والجماعات، الذين تربط بينهم علاقات اجتماعية وثقافية ودينية، وهي تعريفات لا تفني بالغرض، ذلك أن الانتماء لفضاء ما، تتعدد جوانبه، وتتداخل، وتحديدده يتطلب تدقيقاً أكثر، ومعالجة أوضح، حيث أن الموقع الجغرافي الواحد، إن المجتمع المحلي الذي نعنيه هنا هو مجتمع مدينة الجلفة، المتردد على فضاء المجذوب الشيخ عبد الرحمن النعاس بن إبراهيم، وهو مجتمع يتميز بكونه متعدد يضم جميع الشرائح الاجتماعية، ويشمل كل الفئات، وبالتالي فهو مجتمع ديناميكي يحوي جميع العناصر الأساسية التي يمكن أن يحويها المجتمع المحلي، وهي: الجماعة، التفاعل، الروابط الزمانية والمكانية:

فالجماعة: هم المريدون القدامى، الدائمون، والزوار المؤقتون، وأقارب الشيخ القاطنين في محيط فضائه.

والروابط الزمانية التي نعنيها هنا، هي الأفراد الذين تواجدوا في المكان أثناء حياة الشيخ، وما يزالوا أوفياء للمكان بعد رحيل الشيخ، يحرسون الفضاء ويرعونه، ويشرفون على الهبات والزيارات ومختلف الطقوس.

والروابط المكانية التي تؤطر مجتمعنا المحلي، هي المنازل التي تكون الفضاء، والتي هي عبارة عن تجمع سكاني يحوي حوالي 07 عائلات، ومغزل الشيخ، وخاصة غرفته والساحة التي أمامها، بها هي فضاء مختلف طقوس الزيارة والهبات، وأيضاً ضريحه المتواجد داخل قبته على بعد حوالي كلم شمال المكان الأول.. أما التفاعل فهو مختلف العلاقات المتبادلة داخل فضاء الشيخ.

وتحديدنا لمفهوم المجتمع المحلي، يتطلب منا حتماً توضيح وأجراً مفهوماً للمريد، فمن هم المريدون، وماذا يعني بالمريد؟

سادساً: المريد:

يختلف مفهوم المريد في فضاء المجذوب، عنه في حقل التصوف عموماً، فليس هو «الذي تعلقت إرادته بمعرفة الحق، ودخل تحت تربية المشايخ»⁹، بل يأخذ مفهوماً أعم لدخول متغير قصدي مباشر، يفسره دافعه الذي جعله يداوم على زيارة الشيخ، فمريد الشيخ المتصوف قد يسلك هذا الطريق مريداً وجه الله، وطمعاً في مكانة تدلّو من مكانة شيخه، ويكون المقصد المادي غير ظاهر، لكن هذا المتغير المادي هو الذي يقف وراء تصرفات مريدي المجذوب غالباً، ومنه

لأن تعريفه كان حاسماً، لكن ذلك لا يمنع من محاولة المناقشة والتجاوز، لأن ذلك حتماً يفرح الأستاذ الحقيقي.

أولاً سيساهم المدلول اللغوي للكلمة في تقريب معناها، بما هو مدلول يختزن كل الأبعاد السوسيو-لغوية، ولن نغوص في المعاجم، بل يكفي هنا الإتيان بمدلول الكلمة كما وردت عند البستاني في قاموسه «محيط المحيط»، أن الطقوس عند النصاري يطلق على شعائر الديانة واحتفالاتها، وهو معرب لكلمة «تكسيس» باليونانية، ومعناها نظام وترتيب، والجمع طقوس، والطقيساء، والطقيسة مكان صغير خارج دار الحريم، يُستقبل فيه الأضياف.¹⁰

سأخذ كلمتين من تعريف البستاني (النظام والترتيب) و(يستقبل فيه الأضياف) .. النظام يعني طريقة ومسار واحد، والترتيب يعني التتابع الذي لا يتغير، بمعنى حركات وأفعال ظاهرة للعيان، و(يستقبل فيه الأضياف) يعني مكان للزوار يقومون فيه بعمل ما، وعادة ما يكون هذا المكان ذا قداسة ما، أو على صلة بالعوالم المقدسة، وهنا يمكن استدعاء المعنى اللاتيني لكلمة (طقس) وهو «Rite» مشتقة من الكلمة اللاتينية «Ritus» وهي عبارة تعني عادات وتقاليد مجتمع معين كما تعني أنواع الاحتفالات التي تستدعي معتقدات تكون خارج الإطار التجريبي¹¹، وبجمع كل ما ذكرناه يمكننا أن نصل إلى مفهومنا الذي أردناه لكلمة (طقس) وهو: هو مجموعة الحركات والأفعال التي تتجاوز الكلام والتي تتميز بتكرارها على نظام واحد، ويقوم بها شخص ما استجابة لتجربة دينية داخلية وتعاليم خارجية لها صلة بالعوالم المقدسة.

الشيخ المجذوب عبدالرحمن النعاس وفضاؤه:

أولاً: ترميم أطراف سيرة ممكنة:

شخصية تكاد تكون أسطورية، شديدة الحضور في أذهان وتمثيلات المجتمع المحلي في منطقة الجلفة وما حولها، أشعار شعبية تمتدح خصالها النادرة، وأغان تتغنى بكراماتها، أهازيج تملأ الملاعب الرياضية المحلية، والأفراح العائلية، إنها شخصية الشيخ النعاس، فمن هو هذا الشيخ المجذوب؟ وما قصته؟

فإن المريد هنا هو كل من داوم على التردد على الشيخ حال حياته، ويخرج بهذا من دائرة المريدين المترددين على ضريح الشيخ أو فضاءه بعد رحيله.

إن اعتراف المريد بسلطة الشيخ عليه، يجعله يطلب منه تدخله في كل شؤون حياته الخاصة، ويعتبر هذا التدخل مصدر فرح، ودليل رضا وقبول، ومورد بركة، ومنه يصبح الشيخ عارفاً تجب طاعته في كل الأمور، وقائداً، ومعلماً، ومصلحاً، ومرشداً، يجب الامتثال لأوامره، والرضوخ له. وهو ما يلغي ذواتهم الفاعلة، لأن هناك دائماً من يحدد لهم الخطاب والمسار..

إن هؤلاء المريدين وتحت وطأة الضربات المتتالية لإخفاقاتهم وجدوا أنفسهم يصنعون عالماً موازياً، داخل (أسرة) جديدة، وفضاء جديداً، إنه يضمن لهم إحساسهم بوجودهم، الذي حرموا منه في العالم الأول..

القرب من هؤلاء المجاذيب صعب. والدليل ما حل بالبعض منهم، فمنهم من محا نفسه بيده. وهناك من بقي مسلوباً لا يدري شيئاً. وصحبته صعبة لأن هناك خيطاً رفيقاً، دقيقاً بين الريح معهم والخسران.

والمريدون هم أبناء الشيخ الروحيون الذين تعارف الناس على مناداتهم بذلك، وهم اليوم في فضاء المجذوب النعاس، ما يقارب 60 الستين ما بين رجال ونساء، وقد شكلوا في دراستنا هذه عينتنا التي حددت معالم مجتمع البحث.

وإذا كان المجتمع المحلي يرعى طقوساً في فضاء المجذوب، فماذا نقصد بالطقس؟

سابعاً: الطقس: في بناء مفهوم إجرائي:

ذات يوم اختلف طلبة من علم الاجتماع حول المعنى الدقيق لكلمة «طقس»، وكل منهم راح يسرد تعاريف يحفظها عن ظهر قلب، معتقداً أنه على صواب، وبعد جلبة واختلاف شديد، حسم أستاذهم الراحل الدكتور محمد بن علي -رحمه الله- المسألة قائلاً بحدة: الطقس هو كل ما تجاوز الكلام..

من هذه الحادثة التي كنت أحد أطرافها، سأبدأ بنائي لمفهوم الإجرائي لـ «الطقس»، مع الوفاء لمعنى أستاذي،

القديمة المملوءة في نظرهم بركة وقدسية والتي تحمل كل معاني الخير وتجلبها، وبإمكانها دفع كل شر، فيقطعونها إلى قطع صغيرة يتقاسمون فيها فيما بينهم، ويمنحون بعض القطع لبعض الزوار ذوي الحاجة الملحة.

هو الغوث الذي كاد أن يتجاوز درجات الغوثية، وهو قطب الزمان، وهو الشيخ الذي لم يرمثه في المشرق ولا في المغرب، وهو الجنرال، وهو طرطاق الجعب

سبب التسمية بـ «عبدالرحمن النعاس»:

تسمية عبدالرحمن النعاس انتشرت في الجلفة وضواحيها في بدايات القرن الماضي، وكان ذلك لما ذاع صيت الشيخ عبدالرحمن النعاس بن سليمان العقوبي، أحد الشيوخ المتصوفة المشهورين الذين تتلمذوا على يد الشيخ المختار بن عبدالرحمن الجلاي (نسبة إلى أولاد جلال)، وهو الذي أطلق عليه تسمية النعاس لأنه كان حين يحضره (حاله) الصوفي فإنه ينعس، وتأتيه سنة من نوم، وكانت لهذا الشيخ منزلة رفيعة في قلوب الناس لما حباه الله به من خصال وكرامات يحكيها القاصي والداني، بل وما تزال تتردد إلى اليوم، وهكذا لم تشذ السيدة (النخلة) والدة شيخنا عبدالرحمن النعاس بن إبراهيم عن هذه القاعدة، في تسمية ابنها الثاني باسم أحد الصالحين، بعد أن سمت الأول (محمد).. لكن لهذه التسمية حكاية، يرويها الأخ الأكبر للشيخ وهو (محمد) لمحدثنا وهي كالتالي:

يقول محمد: كان الشيخ عبدالرحمن النعاس بن سليمان -رحمه الله- يأتينا نحن عائلة بورقية المعروفين بـ (الشنابين)، من عرش أولاد الغويني من قبيلة أولاد نائل الذائعة الصيت، وكانت أمي النخلة، قد ولدتني وبقيت سنينا عديدة بدون إنجاب، إلى أن جاءنا الشيخ النعاس في العام الذي توفي فيه (أي سنة 1905م)، وأثناء تلك الزيارة خاطب الشيخ أمي وأبي قائلا:

«جاءنا طفل اسمه النعاس، واللي يحضر لويته لى فيه».

وهكذا ولدت النخلة الشيخ، وسمته على الرجل الصالح، حامل البشارة لها بالمولود الجديد: عبدالرحمن النعاس بن إبراهيم.

إن الإجابة على هذين السؤالين بقدر ما تبدو سهلة للوهلة الأولى فهي صعبة جدا، لأن الباحث سيرتاد منطقة بكرة، ففخ الحكايات الشفوية التي يحمل كل أنواع النقائص، وتدوين الحكاية كما يرويها المريدون مهمة مستحيلة لأنها متناثرة، ومتناقضة، ويختلط فيها المخطئ والمصيب، ويتداخل فيها ذلك الذي يروي حكاية حقيقية والذي يحكي حكاية متخيلة، ولذا كان الحذر سلاحنا الأول لمواجهة هذه الصعوبة، فبدأ من تاريخ ميلاد الشيخ المختلف فيه، الذي يحصره البعض بين عامي 1904م و1907م، والذي اعتمدنا فيه على اللوح الموضوع في مدخل الضريح 1905م كونه التاريخ الوسط بين مختلف الأرقام، إلى السيرة المتضاربة التي تتناقضها الروايات المختلفة للمرحلة الأولى من حياته، أي قبل أن يستقر به المقام نهائيا في مكانه الذي لازمه مدة طويلة من الزمن..

ورغبة منا في لممة أطراف هذه السيرة المتفرقة هنا وهناك، كان علينا الاتصال بالمريدين المعروفين، الذين تفرقوا هم أيضا هنا وهناك، ولم يكن الأمر يسيرا أمام تمنع البعض عن الإدلاء بأي كلمة تخص سيرة شيخهم، وأمام إصرار البعض على التحدث من وحي ذاكرتهم، رغم أن فيهم من كتب تنفا عنه في كراسات ودفاتر قديمة*، المهم أننا حرصنا على طرُق باب كل واحد منهم، حتى لا تفوتنا كلمة أو حكاية، قد نخدمنا في مهمتنا هذه، ولعل ما قابلنا من صعوبات زادنا إصرارا على ضرورة إنجاز هذه المهمة، التي ليست سوى صفحة من صفحات تاريخ شفوي، نمعن في دفنه، كأننا نريد التخلص من هويتنا.

الشيخ عبدالرحمن النعاس بن إبراهيم بورقية، ولد عام 1905م، وتوفي يوم الأربعاء 07 أفريل 1993م، ويقال أن الشيخ النعاس هو وارث الشيخ الشلاي، نسجت حوله حكايات أسطورية، هو البركة وفيه البركة، والبركة بيديه، يمنحها لمن يشاء من مريديه أو زواره، ويضيفها على الأشياء حوله كما يشاء، قد يخضعها على مكانه، أو غرفته، أو لباسه الذي يغيره على فترات متباعدة جدا ويعتبر يوم تغييره لثيابه يوم عيد، حيث يقول مريده أن «الشيخ اليوم عيد»، أي هو يوم عيده، ومنه فهو يوم عيدهم، حيث يتقاطرون على تلك الثياب



محمد بن النعاس

وكان خلال تلك السنوات أي منذ سنة 1979 إلى غاية 1982، يخرج من غرفته، ويتجول حول البيت وفي محيطه ولا يتعد كثيرا، لكنه منذ سنة 1982 وإلى غاية يوم وفاته في 07 أفريل 1993م لم يغادر غرفته قط. والعجيب أن ثيابه كانت تبلى، والأعجب أن حذاءه من نوع صوفي (بالطوفة) كان يبلى على الرغم أنه كان لا يمشي به إطلاقا (ثم يستدرك قائلا: في الظاهر لا يمشي، لكن في الباطن كان يمشي كثيرا)، وكان لا يغير ثيابه إلا في يوم عيده.

وقد كان أخوه الذي يصغره أحمد -رحمه الله- من أحب إخوته إليه وأعزهم، وقد حكى لحدثنا هذه الحكاية، التي تتحدث عن حال الشيخ في بدايات جذبه قال: غاب عنا الشيخ مدة وأصبحنا لا نراه، فقلقت عليه واشتقت إليه، وذات يوم بلغ قلقي أقصاه، فركبت بغلتي، وذهبت أبحث عنه، فوجدته في نواحي (الزريقة) جالسا تحت قنطرة صغيرة وتحيط به الحيات والثعابين، الثعبان الواحد كان يقوم واقفا مثل رجل.

وقد ولدت بعده عدة أولاد هم: أحمد، عثمان، عطية، عبدالغني، وكان له أيضا أخوان من أبيه إبراهيم هما: علي وعمر.

سيرة حياته:

طبعاً تتعدد روايات سبب جذبة الشيخ، لكن الرواية الأكثر تداولاً، أي المستفيضة هي تلك التي سمعناها من أكثر من واحد، لكننا أحببنا أن نقيدها هنا على لسان المرحوم محمد (الأخ الأكبر للشيخ) والتي رواها مشافهة لحدثنا:

بعد وفاة والدي إبراهيم قسمنا الأرض، وقسمنا المنازل، أي البيوت المتواجدة على تلك الأرض، والتي بها بيت الشيخ اليوم، في الجهة الشرقية من مدينة الجلفة بجانب الطريق المؤدي إلى مدينة بوسعادة، وكانت قديماً خارج المدينة، لكن بنايات المدينة الآن وصلت إليها، فهي الآن بجانب الجامعة وبجانب محطة النقل البري، وهنا تتوقف لنحكي ما قيل للشيخ ذات يوم حيث اشتكى له زائروه من بعد يئنه عن المدينة فقالوا له: يا شيخ لو تخرجنا إلى الجلفة (وسط المدينة) أحسن، فابتسم الشيخ وقال: الجلفة هي التي ستجئني. وهكذا حدث بالفعل.

قال محمد: وكان الشيخ يرحل معنا، ويقيم معنا، يمشي بيننا، يرعى الغنم، ويصطاد أيضاً معنا.

لكن الذي حدث بعد ذلك هو أنه تزوج امرأة جميلة من (النواورة)، ويبدو أنه أحبها، لكن المرأة لم تمكث عنده طويلاً، بل هربت عليه، وتركته له ابنة بهية الطلعة اسمها (عائشة) هي التي عند يحيى بلخيري اليوم، وعلى إثر هذا الحادث، قبضته الجذبة، ودخل في حال آخر.

في البداية كان يمشي في أحياء الجلفة، ووراء كلاب تتبعه، وكان ينام عند الشيخ (الرب) في دشرة (بن تيبة)، وكان الجميع يعرفه في وسط المدينة كان أيضاً يمشي أحياناً عند (السعدية المايديّة) أو عند (أم هاني) زوجة الشيخ عبدالرحمن بن الطاهر -رحمه الله-، وفي سنة 1979م، استقر به المقام في بيته خارج المدينة.

عتبة باب داره، فتحل محل الرغبات
الديوية الفانية، رغبات أسى وأبى،
وهكذا تصير زيارة الشيخ عادة يومية،
وطقسا مستمرا، يغذيه الشوق لرؤية
وجه الشيخ، والمكوث عنده أطول
وقت ممكن..

ثانياً: محددات فضاء المجذوب الشيخ
النعاس:

حالة الأمكنة:

دار الشيخ النعاس

: دار الشيخ النعاس لم تنزل على
حالها، لم يتغير فيها شيء، سواء داخلها
أو خارجها، وسواء في شكلها التقليدي
كسقفها مثلاً، أو في طلائها الخارجي
الأبيض..

فداخل غرفة الشيخ نجد سريره
الفردى الذي هو في مواجهة الباب
مباشرة، وعلى يساره أي عند رجلى
الشيخ توجد (القبارية) وهي بناء
حديدي يشبه الغرفة الضيقة جداً بالكاد
تسع شخصاً واحداً، مغطاة بأزر ذات
ألوان مختلفة، كان الشيخ يدخل داخلها
أحياناً، وكان يقول أحياناً قبل دخوله
هناك أنه ذاهب (ليسقى الحديقة)،
والشيخ لم يكن يغادر غرفته أبداً،
وبالذات منذ نهايات ثمانينيات القرن
الماضي، فقد كان يتنقل داخلها لكنه
لم يكن يغادرها.. ويوجد أمام سرير

الشيخ (مائدة حديدية مصنوعة على
شكل مكتب صغير)، كان الزوار يضعون عليها بعض
هباتهم أو طلباتهم، وكثيراً ما وضعت على هذا
المكتب ملفات إدارية فمثلاً: وضع أحد ولادة الجلفة
القدماء ملفه هناك بغية ارتقاؤه كوزير، لكن الشيخ
رفض الملف، وكثيراً ما وضعت عليه استدعاءات
الخدمة العسكرية وحادثت عبد القادر بلحاج معروفة



زاوية النعاس

وقد حكا أحمد هذه الحكاية مرات أمام الشيخ،
وكان الشيخ يتسم.. ولقد تأثر الشيخ كثيراً يوم
وفاة أخيه أحمد..

كان الشيخ يتحسس مشكلة كل واحد من
زائريه، وكانت المحبة هي ذلك الرباط الذي يصل
بينه وبين مريديه، ربما في البداية كان لكل واحد
غرضه الديوي، لكن المقاصد تتغير بمجرد اجتياز

أما على الجدار يمين الباب فتوجد لوحة أخرى أكبر من القطعة الخشبية الأولى، وهي من الرخام، بيضاء، مربعة الشكل، يبلغ طول كل ضلع فيها: 29 سم، مكتوب عليها باللغة العربية وبالفرنسية ما يلي:

المرحوم الشيخ النعاس بورقبة

CHEIKH NAAS

المولود بسنة 1905

المتوفى بسنة 1993

-رحمه الله-

وهذه القبة التي بها ضريح الشيخ، هي التي بناها المقاول الراحل حمروش الغويني، بعد أربعينية الشيخ مباشرة، ويبلغ طولها: 8 م و 41 سم، وعرضها 6 م و 55 سم، وارتفاعها 3 م و 16 سم، بها نافذتان صغيرتان من جهة الشرق، وأخريان مماثلتان تماما من جهة الجنوب، ويبلغ عرض كل منها 47 سم، والطول 92 سم، وتنتهي من الأعلى بما يشبه المثلث أو الهرم.

في داخل القبة وفوق الضريح مباشرة يوجد بناء خشبي يسمى محليا بـ«القبارية»، مغطى بقطع قماش ذات ألوان مختلفة تسمى كل قطعة منها بـ«الإزار»، ويبلغ ارتفاع القبارية 1 م و 35 سم، أما عرضها فيبلغ 1 م و 5 سم.

وتوجد إلى جانب قبة الشيخ قبة أخرى أصغر، وأقدم، فارغة، أي لا يوجد بها ضريح، وقد أخبرنا المقدم علي، وهو واحد من المقاديم المتواجدين بالمكان وأهمهم كونه يقطن المكان، بأن عجوزا تدعى «الوعيلة» هي التي بنت تلك القبة الصغيرة حينما كان الشيخ على قيد الحياة وقد ساعدها في ذلك أحد المريدين المسمى شرماط علي، وقد تم البناء عام 1982 م، غير أن الشيخ أبدى امتعاضه من هذا البناء، وخاصة كره إيجاءاته، وقد أشار إلى ذلك حين ذكر ما معناه كأن القوم يستعجلون رحيله.

في هذا الباب، وكثيرا ما وضعت عليه ملفات طلب سكن اجتماعي أو رغبات زواج أو صورة امرأة يريد أحد الزوار خطبتها والزواج منها، والكل كان ينتظر ما يقوله الشيخ بخصوص طلباتهم الموضوعة على المكتب، مكتب الشيخ كان يمثل أحد السبل المهمة للوصول على الشيخ ومخاطبته، فهو محل هيبنة وتقديس مثله مثل الشيخ، قد وضع عليه مصحف ما يزال إلى اليوم، وغناء ماء يشرب منه الزوار بضع شربات متمثلين قداسة المشروب، ودائما ما يوضع عليه طبق مملوء (روينة) أو (مردودا)، فتجد الزوار يتسابقون ليظفروا ببقيمات لاعتقادهم ببركته، فهذا هي «قيم الأكل تسري خلال الأكل»¹².

جدران غرفة الشيخ كلها مغطاة بالزراي، وأرضها أيضا مفروشة بالزراي، ما عدا موضعا واحدا، وسط الغرفة يظل كما هو، وهو عبارة عن حفرة صغيرة، تسقى دوريا بالماء، ولا تكاد تجف، لأن الشيخ أمر بذلك، تلك الحفرة الصغيرة كان الشيخ يسميها (عين الحياة)، وهاهم المريدون حينما يدخلون غرفة الشيخ لا ينسون طقس وضع يد على ذلك المزيج من التراب والماء، ومسح وجوههم به، مستحضرين قداسة تلك الحفرة الصغيرة جدا..

هذه هي الغرفة التي يردد المريدون أن الشيخ قال عنها «هذي الجنة، واللي تنفس فيها والله ما يخاف..» ولا تقتصر دار الشيخ على هذه الغرفة، بل هناك ثلاث غرف أخرى داخلية، وهي مخصصة للطهو وتحضير (المعروف)، يتوسطها فناء مخصص (للحضرة).. وهي غرف النساء، أما الرجال فلهم غرفتان خارجيتان خارج البناء كله، كما يوجد خارج البناء (حاسي الماء) وهو بئر ماء حفره أحد ولاية ولاية الجلفة الذين كانوا يخدمون الشيخ، وللإشارة فقد قام أحد الولاة السابقين بشق الطريق المؤدي لدار الشيخ.

القبة والضريح:

باب القبة خشبي أخضر طوله 2 م و 16 سم وعرضه 97 سم، عليه لوحة خشبية صغيرة بلون يميل إلى البني الفاتح مكتوب عليها بخط صغير أسود: هذا ضريح المرحوم الشيخ النعاس.

رابعاً: ديناميكية الفضاء من خلال التمثلات «قراءة سوسيولوجية»:

وجدنا في فضاء المجذوب رؤيتين أساسيتين متناقضتين، ربما تشكلان امتيازاً لهذا الفضاء، أو ربما هما نتاج التعدد الذي يتيح الفضاء للدارس والمتأمل والباحث، فهو أولاً فضاء لإذابة الفوارق الاجتماعية وتعايش الطبقات وتوحيد الرؤى والتطلعات بين المريدين، ومن ثم نجد أن المجذوب يعمل من خلال أقواله وسلوكه وإشاراته على إذابة كل الخلافات الموجودة بين المريدين على المستوى الاقتصادي والاجتماعي والثقافي، وتحرير المريدين المنحدرين من الفئات الدنيا من عقدهم الطبقيّة الشعورية واللاشعورية وتخليصهم من مركب النقص عن طريق، أوامرهم، وما يبثه من أمل في النفوس، وما يتيح من فرص للنجاح في شتى الميادين، ولعل من أهم الوظائف الأساسية التي يضطلع بها هذا الفضاء هي إيجاد حالة من التوازن بين عناصر البيئة الاجتماعية، ويساهم في خلق علاقات إيجابية بين المريدين الدائمين فيما بينهم، وبين الزوار المؤقتين، وأيضاً بينهم وبين القائمين على الفضاء المنحدرين من أقارب الشيخ خصوصاً، وهذه العلاقات مبنية على التعاون والأخوة والتسامح والتواصل والتألف والمشاركة، ونبتذ كل علاقة قائمة على الصراع والعدوان والإقصاء والتهميش والتنافر والكراهية.

إنه فضاء يتيح للمريد والزائر معا معارف متعددة، وجديدة أيضاً، ويعلمهم أسلوب الانفتاح على الآخر والثقاف معه Acculturation كما أن المستفيدين في هذه الفضاءات من الرأسمال الرمزي، يعملون على المحافظة عليه ودعمه بمختلف الآليات والوسائل المتاحة، مثل إعادة إنتاج حكايات الكرامات، (ونلاحظ أن العديد من الكرامات تستنسخ في جهات مختلفة من الوطن) واستظهار أقوال المجذوب، وقدراته الخارقة، «ويساهم الخدام والمريدون هم أيضاً في تدعيم

الرأسمال الرمزي للولي صاحب الضريح برواياتهم المتجددة حول حاجاتهم التي قضيت ورغباتهم التي حققت بفضل مزايا وبركات الولي». ومن جهة ثانية، وفي رؤيا مختلفة فإن فضاء المجذوب هو فضاء لتكريس الطبقيّة والهيمنة، المقربون من الشيخ سواء كانوا مريدين قدامى أو أقارب المجذوب، يحتلون مراكز متقدمة تمكنهم من بسط نفوذهم وهيمنتهم، فنظام فضاء المجذوب، يشبه نظام المجتمع في كل مؤسساته، فهو نظام هرمي يقوم على السلطة والتسلط والعنف الرمزي، ويحتل المجذوب فيه المركز الرئيسي والأول، ويحتل المريد المبتدئ أو الزائر المؤقت المركز الأدنى، وبينهما يجيء المريدون القدامى، وأفراد عائلة المجذوب. أولاً: دوافع ارتياد فضاء المجذوب:

تتعدد دوافع ارتياد فضاء الشيخ وزيارته، تبعاً لتعدد مقاصد الزوار، وعادة ما يمكن تقسيم الدوافع إلى خاصة وعامة، فالخاصة مثل: الشفاء من الأمراض، الإنجاب، الخوف من الغد، الزواج بصفة عامة، واختيار الزوج أو الزوجة بصفة خاصة، جلب الحظ، فتح أبواب الرزق، النجاح في الانتخابات، الارتقاء في المناصب، رضا الله، دخول الجنة، الولاية، محبة الأولياء..

ولقد مكنتنا التقنية البحثية التي اعتمدنا عليها وهي الملاحظة بالمشاركة، من إدراك مختلف الدوافع الحياتية، والتي صرح لنا بها المريدون، حيث شرعنا في تسجيل مختلف القضايا التي استشاروا فيها الشيخ، وهكذا بعد جمعنا الإجابات، تمكنا من تحديد مختلف دوافع الزيارة، طبعاً دون أن نسألهم مباشرة عن ذلك، لأن السؤال المباشر من شأنه أن يغالطنا، وجاءت القضايا التي تكمن وراء الزيارة، وفق الترتيب التالي: حيث لاحظنا أن الدوافع الاجتماعية من زواج وطلاق وإنجاب تحتل الصدارة، وهذا مما يعزز اجتماعية ظاهرة اللجوء للمجذوب، ويجعل من هذه الظاهرة موضوعاً اجتماعياً بامتياز، وتأتي الدوافع الاقتصادية من عمل وتجارة في الرتبة الثانية وهي نسبة تعزز الرأي القائل بأن الرأسمال الرمزي قد يكون منتجاً للرأسمال مادي، ثم تأتي الدوافع

تكون خلف البناءات المهذبة القديمة التي كانت يوماً جزءاً من بيوت عائلة الشيخ.

فالزائر إذن يلجأ للمجذوب بغية قضاء المصالح الاجتماعية كالزواج والإنجاب، أو طبية كالشفاء من بعض الأمراض المستعصية عن العلاج «في فضاء الشيخ تروى حكايات بأن الشيخ كان السبب في الشفاء من أمراض خطيرة كالسرطان مثلاً، وهي كثيرة هذه الحكايات لا يتسع المقام لسردها... أو اقتصادية للحصول على منصب عمل والرجح في التجارة وغيرها، أو نفسية كرجاء الشفاء من الاكتئاب أو الوسواس أو الهلوسة وغيرها، أو سياسية كالنجاح في الانتخابات أو الارتقاء في المناصب، وهناك أيضاً من يعتبر هذه الزيارة تراثاً تجب المحافظة عليه، استمراراً لتقاليد قبلية أو ثقافية.

ثانياً: طقوس الزيارة والذبيحة والهبة في فضاء المجذوب:

إن الزيارة للمجذوب في المجتمع المحلي أثناء حياته أو بعد رحيله، إما أن تكون فردية، أي أمراً شخصياً، أو جماعية، والجماعية إما أن يكون «ركباً» أي زيارة منظمة من طرف عشيرة أو قبيلة معينة، كركب «أولاد بلول» أو ركب «أولاد عيفة»، أو «عدة» أي معروفاً سنوياً لا يشترط فيه الانتماء لقبيلة ما، وللزيارة وظائفها ودلالاتها الاجتماعية والدينية، فهي عادة ارتبطت بالتراث الشعبي وهي ظاهرة عامة عرفها المجتمع الجزائري عامة، والمحلي خاصة، حيث عرفت انتشاراً بالغاً، وعمل الناس على إحيائها في مواسم معينة واستمروا في إقامتها، وديمومة هذه الظاهرة ترتبط ارتباطاً وثيقاً بواقع الناس الاجتماعي، وبمعتقدهم الديني.. وهي بذلك تعتبر جزءاً من الممارسة الشعبية الدينية، وبالتالي فهي متجذرة في السلوك الاجتماعي والمخيال الشعبي، ومنه فإن رؤيتنا السوسيولوجية تفرض علينا تناولها من حيث هي ظاهرة دينية تلامس المعتقد الديني، ومن حيث هي ظاهرة ثقافية تشكل عنصراً من عناصر ثقافة مجتمع، كل هذا انطلاقاً من تفاصيل ممارساتها التي تتخذ من المجذوب مركزاً لها، وفاعلاً أساسياً.

الشخصية الفردية التي قد لا ترتبط بأبعاد اجتماعية في ظاهرها من الدراسة والخدمة العسكرية والشفاء من الأمراض، بينما تحتل الدوافع السياسية رتبة متأخرة، بما هي دوافع تقف وراء الزيارة، وهذا يبدو لنا أنه عكس نتائج دراسة حسن رشيق التي وضعت الدافع السياسي في المقام الأول، لكن كون الدافع السياسي هنا ضئيلاً، لا يعني أن هذه الفضاءات لا تستغل سياسياً بل بالعكس هي فضاءات خصبة لأي نوع من أنواع الاستغلال والاستلاب، مثال ذلك ما حدثنا به المريد علي جداوي حول الدوافع بالذات حيث قال: «المريدون على أنواع، منهم من يبحث عند المجاذيب عن الحكمة، أو الكيمياء، أو استخراج الكنوز، وقليل منهم أولئك الذين يريدون وجه الله، أنا عندما ذهبت إلى الشيخ النعاس كنت في بداية أمري أبتغي الدنيا، وكنت كلما دخلت عليه قال لي: يا أحمد اخرج اربط «الزايلة» ولم يسمح لي بالدخول، تكرر ذلك معي مرتين أو ثلاث، وفي ذلك اليوم الذي فهمت فيه أنه يقصد بالزايلة الدنيا الفانية، سمح لي بالبقاء ولم يعد يخرجني»¹³. كما نود الإشارة إلى أن هناك من لم يبوهوا بدوافعهم معتبرين ذلك «سراً خاصاً» أو مسألة بينهم وبين الشيخ، وحيدوا أن تظل طي الكتمان، لكن رغم ذلك فإنها مهما كانت لن تخرج عن محيط ما تحدث عنه المريد جداوي آنفاً.

وهناك أيضاً دوافع أكثر عمومية مثل تلك الدوافع السياسية الخاصة بأمن البلاد واستقرارها، أو الدعاء لولي الأمر بطول العمر والصحة والعافية، وأن يرزقه الله البطانة الصالحة، وأيضاً يندرج ضمن هذه العمومية الاستسقاء، وأن يكون العام عام خير على الحرث والنسل. كما لا يمكننا إغفال الدوافع الأخرى التي لا تنتمي إلى هذه ولا إلى تلك مثل الفضول، واستغلال الحرية المتاحة داخل الفضاء، وديمقراطية العلاقات بين الجنسين لمعاكسة النساء ومراودتهن، أو الالتقاء بجماعة رفاق للتسلية وتمضية الوقت بل وحتى اقتراف بعض المنكرات كشرب الخمر، طبعا ليس أمام الشيخ، ولا داخل محيطه المقدس، بل قد

الفاعلون الدينيون

الفاعلون الاقتصاديون

سلعة رمزية

سلعة مادية

الرج أو الخسارة

فالهبة والذبيحة تسمح بإقامة علاقة تواصل بين الزوار والولي أي بين المندس والمقدس، والمواسم ترتبط أساسا بذكرى الشيخ أو معروف عارض والذي ينقسم إلى قسمين:

معروف تطوعي بغية الشفاء أو قضاء حاجة أو رغبة في استعادة أجواء الزمن الماضي.

معروف إجباري يكون أساسا استجابة لرؤيا رآها أحد المريدين، أو لنذر نذره.

وقد دأب المريد «محمد تفريج»¹⁶ لعدة سنوات على الإشراف على معروف تطوعي يسميه «زورة الشيخ» تكون الأضحية فيه عبارة عن (عجل) لكنه انقطع عن ذلك في السنوات الأخيرة.

وكاد الأمر ينقطع تماما حيث فترمة بسبب تفرق المريدين القدامى، وموت بعضهم مثل عبد الغني أخو الشيخ وإبراهيم ليميقري، ورحيل رحمون إلى المجبرة، و«محمد رحو» إلى عين وسارة، و«عبد القادر بلحاج» إلى فرنسا، لكن الأمور نشطت من جديد خاصة بعد مجيء «الخونية مسعودة بورقبة» إثر رؤيا رأتها يأمرها فيها الشيخ بالكوث هناك..

الملاحظ أن في هذا الفضاء، لا يوجد (مقدم) واضح، فكل من تجده هناك، من أحفاد الشيخ «مثل الكوموندا ابن أخ الشيخ» أو «علي بورقبة» بن أخ الشيخ أيضا أو المريدين القدامى «مثل البشير العسكري» بإمكانه لعب هذا الدور، حيث يشرع في ممارسة طقوس هذا الدور، من توجيه وحكي عن الشيخ وكراماته، ويستعد ذهنيا «وتصرفاته تدل على ذلك» لتقبل الزيارة، التي يشرع مباشرة بعدها في اللهج بأدعية مختلفة، تجعل من بركة «المقام»، وبركة «الشيخ» تحلان على الزائر..

غير أنه في الأعوام الأخيرة، حلت بـ(المقام)، إحدى حفيدات الشيخ، وتدعى «الخونية مسعودة»، وبدأت

وتتكون الزيارة الفردية من مجموعة من الطقوس التي تنجز بالمقام، أما الزيارة الجماعية أو الوعدة أو ما يسمى في بعض المناطق بالذبيحة فتعتبر طقسا جماعيا يقيم الزوار على شرف الولي الشيخ، فنجد أن ذكرى الشيخ هي الوعدة السنوية الرئيسية، وهي تقام في ذكرى وفاة الشيخ يوم 07 أفريل من كل عام، حيث تحضر إلى جانب الذبايح الأناشيد الدينية أو ما يعرف محليا بـ(التقصاد) بمعنى التغني بقصائد تمدح خصال الصالحين عموما وخصال الشيخ خصوصا¹⁴، ويكون الرقص داخل الحضرة دون تمييز بين الجنسين، ففي فضاء الشيخ لا مكان لأجساد بل الأرواح هي صاحبة المكان، وهناك من يدخل أثناء رقصه في حال فيقال «طاح في الحال»، فتشرب له الأعناق وتدنوا من فمه الأذان، عليه يتلفظ لأصحاب المشاكل والمقاصد من الزوار بحلول لمشاكلهم: «فهذه عاقر يبشرها بمولود قريب واسمه كذا. وهذه عانس يبشرها بزواج قادم من ظهر الغيب، وهذا يريد منصبا فيبشره باقتراب حصول المقصود».

غير أنه بخلاف المواسم في مناطق أخرى، لا تحضر الأنشطة التجارية والدينيوية بصفة مباشرة، بل قد تأخذ طابعا غير مباشر كأن تعقد صفقات واتفاقات يكون تنفيذها لاحقا خارج «مراح الشيخ».. وهنا يمكن أن يحضر مفهوم السلعة الرمزية عند ماكس فيبر، فمفهوم «السلعة الرمزية» يدل على الطقوس والأديان والأساطير واللغات، ويقوم على المماثلة بين السلع الرمزية والسلع المادية، حيث يرى فيبر أن سوق السلع الرمزية تتحكم فيه نفس المبادلات التي تتحكم في سوق السلع المادية، ويمكن هنا أن أسوق جملة قالها أحد المريدين، وهي تعبر أدق تعبير عن ما ذهب إليه فيبر «صحبته أي المجاذيب بين الرج والخسارة»¹⁵ أي أن فضاءهم يتحكم فيه قانون الرج والخسارة مثله مثل منطق السوق، ويمكن للشكل التالي أن يوضح المقصود أكثر:

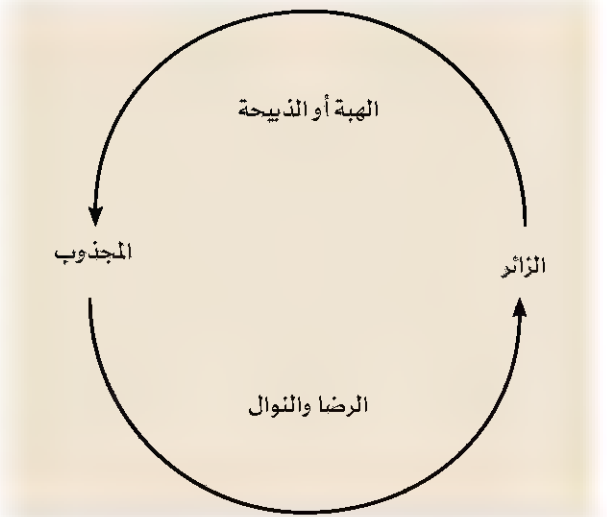
خدامه القدامى الذين يزورون المكان بصفة منتظمة وهناك من حمل رأسماله الرمزي معه إلى مدينة أخرى.

وربما نجد من الضروري هنا سرد إحدى كرامات الشيخ النعاس التي تواترت، والتي ترددت كثيرا أمامنا في هذا الفضاء، فقد رواها أكثر من واحد، ولنستمع إليها على لسان محمد إبراهيمي أحد من عايشوها وأحد مريدي الشيخ النعاس القدامى، حيث يقول¹⁶:

كان الشيخ النعاس في تلك الفترة أي فترة الثورة التحريرية الكبرى، يجوب شوارع الجلفة، ولم يكن قد استقر بعد في بيته «استقر بداية من 1978م كما أكد لنا علي جداوي»، وكان يرتدي في تلك الفترة برنوسا أبيض، ويتبعه كلبان (كما تبينه الصورة التي التقطها له محدثنا محمد إبراهيمي عام 1976م)، وذات ليلة من ليالي حظر التجول الذي كان مفروضا ابتداء من الساعة السادسة مساء، وحين كان الشيخ سائرا كعادته في الشارع الرئيسي متوسط الطريق (لم يكن الشيخ يمشي على الرصيف بل في وسط الطريق وتلك عاداته حسبما أكد لنا جل المريدين) فإذا بدورية فرنسية تمر من هناك، وتتفاجأ عن بعد بشبح رجل يخرق حظر التجول، وتستغرب حال هذا (الأنديجان) الذي يعصي الأوامر، حيث صرخ فيه قائدها قال: قف (بالفرنسية).. فلم يأبه به الشيخ واستمر في سيره، وهكذا كرر القائد أمره مرارا، لكن الشيخ لم يتوقف، هناك أعطى القائد أوامره بإطلاق النار عليه، لكنه ما لبث أن أعطى أوامره أخرى بضرورة التوقف عن ذلك، حيث رأى أن الرصاص كان يتساقط على الأرض حينما يلمس برنوس الشيخ، وكان أمره بالتوقف هذه المرة مصاحبا لكلمة أخرى هي: مرابط.. مرابط (بالفرنسية).. من يومها لم تعد الدورية الفرنسية تطبق قانون حظر التجول على الشيخ النعاس، وفي الصباح تناقل الناس خبر هذه الكرامة، ورووها باعتداد وتفاخر، بقوى شيخهم الخارقة، التي أرضخت الفرنسيين.

تلعب دور «المقدم» الدائم، وتقول أنها رأت رؤيا يأمرها فيها الشيخ بالمكوث هناك وخدمة زوار المقام، لقد شكل قدومها في منتصف شهر «جانفي 2011» بعثا جديدا لحضور «المقام» في الذهنية المحلية، بعد أن بدأ يفتر ويتلاشى، خلال سنوات العشرية السوداء، فأشرفت على «موسم الشيخ» يوم 07 أفريل، وأحييت ليالي رمضان بمختلف أنواع الذكر، من قراءة قرآن، ومدائح دينية، وحضرات، حيث استقطبت بعض المريدين القدامى الذين شاركوها عملية الإحياء هذه، منهم محمد ابن الماحي ومحمد رحو وعبد القادر بلحاج، وخصوصا البشير العسكري ورايح القصاد..

لقد عمل هؤلاء جميعا، بواسطة عملية (البعث والتجديد) هذه، على الحفاظ على هذا الرأسمال الرمزي الذي هو استمرار لنظام اجتماعي من العلاقات بين الجماعتين (الأقرباء والخدام) وهي علاقات تتجلى في شكل حقوق وواجبات.. حيث يمثل هؤلاء الجانب الديني أي «المدنس ويمثل الشيخ النعاس الجانب «المقدس»، وهي علاقة تبادلية يمكن تمثيلها في الشكل التالي¹⁷:



ومن الهبات والذباغ ومن الرأسمال الرمزي الذي يتحول إلى رأسمال مادي يستفيد على وجه الخصوص:

– أقرباء الشيخ وخاصة أولئك القاطنون في محيطه إلى غاية اليوم.

خاتمة:

حين نتكلم عن تمثيلات اجتماعية، فإننا نتحدث عن واقع اجتماعي داخل فضاء البحث لأنه «لا شيء غير حقيقي في الصورة المتكونة عن فرد معين أو منظمة في أذهان الأفراد، لأن هذه الصورة هي ذلك الفرد أو تلك المنظمة، كما يراها هؤلاء الأفراد أو تلك الجماعة، سواء كانت زائفة أو صادقة، والشخص الذي تكونت لديه صورة معينة عن شيء سيتصرف مع هذا الشيء تبعاً لهذا التصور الذي كونه أو تكون لديه»¹⁹ لقد تمكنا ولو جزئياً من الكشف عن بعض الآليات التي تحكم صيرورة العلاقات الاجتماعية داخل هذا الفضاء، فضاء المجذوب الشيخ عبدالرحمن النعاس.

لقد تبين من خلال هذا العرض أن فضاء المجذوب ببنياته المختلفة يسعى إلى إعادة إنتاج تمثيلات المريدين، والزوار، عن طريق «الهابيتوس» فيضمن بذلك استمرار الرأسمالين الرمزي والثقافي، وأن اللغة بما هي أداة للتواصل، تشكل الرافد الأساسي عن طريق الحكاية، حكاية كرامات المجذوب، المحور المركزي في هذا الفضاء، وفي الأخير نحب أن نفتح المجال أمام الباحثين الآخرين في هذا المجال، حتى تكون كلماتنا هنا بمثابة طرف الخيط، إن أرادوا التقاطه، وذلك أننا

• الهوامش

1. عبدالغني منديب: الدين والمجتمع دراسة سوسيولوجية للتدين بالمغرب، الدار البيضاء، المغرب، إفريقيا الشرق، ط2، 2010، ص 10.
2. إدموند دوتي: السحر والدين في إفريقيا الشمالية، تر: فريد الزاهي، الرباط، المغرب، منشورات مرسيم، 2008، ص 31.
3. Dabrendorf, R: Classes et conflits de classes dans les sociétés industrielles, Paris, lahay, mouton, 1972, p 188.
4. انظر في ذلك: عبدالحكيم شوقي في كتابه علمنة الدولة وعقلنة التراث العربي، بيروت، لبنان، دار العودة، ط1، 1979، ص ص 20-37..
5. أحمد شيشوب: علوم التربية، تونس، الدار التونسية للنشر، ط1، 1991، ص 25.
6. روجيه كايوا: الإنسان والمقدس، تر: سميرة ريشة، بيروت، لبنان، المنظمة العربية للترجمة، 2010، ص 132.
7. محمد الجوهري: مقدمة في علم الاجتماع الصناعي، مصر، دار الثقافة، ط1، 1979، ص 166.
8. إبراهيم عثمان: مقدمة في علم الاجتماع، الأردن، دار الشروق، ط1، 1999، ص 171.
9. أحمد ابن عجيبة: معراج التشوف إلى حقائق التصوف، تر: عبد المجيد خيالي، الدار البيضاء، المغرب، مركز التراث الثقافي المغربي، ط1، ب س طبع، ص 78.
10. بطرس المعلم، البستاني: محيط المحيط، بيروت، لبنان، مطبعة تيبويرس، ط2، 1987، ص 553.
11. نور الدين، طوالي: الدين، الطقوس، التغيرات، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، ط1، 1988، ص 147.
12. عبدالحكيم شوقي: علمنة الدولة وعقلنة التراث، مرجع سابق، ص 30.
13. في لقاء معه ببيته، بحي مائة دار، بمدينة الجلفة يوم، 26 ماي 2011م.
14. مثل قوله: زاهد وصبار* * * للنعمة شكر
15. المريد علي جناوي ببيته بتاريخ، 26/05/2011م.
16. حسب زيارتنا الأخيرة للفضاء فإن هذه المبادرة انقطعت لعدة إكراهات، وبقي معورف ذكرى وفاة الشيخ تشرف عليه الخونية مسعودة ورحمون والبشير العسكري وبعض أقرباء الشيخ مثل سميح: النعاس بورقية.
17. بعد إنجازنا لهذا المخطط، وجدنا أن الأستاذة حورية بن بركات تورد في تقديمها لكتاب "مارسيل موس" المعروف بـ "محاولات في الهبة" فقرة، فكرتها قريبة من المخطط، فأحيينا

د. آلاء عبدالله حسين – العراق

الألعاب الشعبية للفتيات في مدينة الموصل

نبذة عن مدينة الموصل :

مدينة الموصل هي مركز محافظة نينوى وثاني أكبر مدينة في العراق من حيث السكان بعد بغداد، حيث يبلغ تعداد سكانها حوالي (الثنان ونصف مليون نسمة). تبعد الموصل عن بغداد بمسافة تقارب حوالي 465 كلم. تشتهر بالتجارة مع الدول القريبة مثل سوريا وتركيا. يتحدث سكان الموصل اللهجة الموصلية (أو المصلاوية) التي تتشابه بعض الشيء مع اللهجات السورية الشمالية، ولهذه اللهجة الموصلية الدور الأكبر في الحفاظ على هوية المدينة. أغلبية سكان الموصل عرب مسلمون من طائفة السنة وينحدرون من ست قبائل رئيسية وهي شمر والجبور البو حمدان





الحجيجة

4	3
5	2
6	1

تجري اللعبة بين مجموعة من الفتيات إذ يتم اختيار من سيقوم باللعبة أولاً وثانياً وثالثاً... الخ حسب قانون (الحجيجة).

قانون الحجيجة وطريقة أداء الحجيجة: تقف ثلاث فتيات على شكل دائرة وتمسك كل واحدة بيد الأخرى ويرفعن أيديهن إلى الأعلى ويفلتنها بسرعة أثناء نزولها إلى الأسفل ويضعن راحة يد فوق الأخرى إما بوضعية باطن الكف نحو الأعلى أو ظهر اليد نحو الأعلى ويرددن أثناء ذلك (شيل إيدك حطة بسام)¹.

الفائز هو الذي يحصل على وضع مختلف عن الباقين، إذا تساوى الجميع تعاد الحجيجة مرة أخرى إلى أن يكسر التساوي. يخرج اللاعب الأول وتستمر عملية الحجيجة لاختيار الثاني والثالث وهكذا. كما في الشكل (2) الذي يوضح طريقة إجراء الحجيجة ولحظ أن الحاصل على المركز الأول هو الذي تكون وضعيته كفيه مختلفة عن الآخرين.

والديهي وطبيء والسادة الحيايين، وتتواجد فيها فروع بني هلال التي جاءت من مناطق جبال ماردين وطور عابدين في الإقليم المحلي في جنوب شرق تركيا، وفيها طوائف متعددة من المسيحيين الذين ينتمون إلى كنائس عدة، وأقلية من الأكراد والتركمان والشبك لا يشكلون سوى 20 % من مجموع سكان الموصل. الشيء أكبر سد في العراق في الموصل (سد الموصل).

الألعاب الشعبية للفتيات في مدينة الموصل

هناك مجموعة من الألعاب انفردت بها مدينة الموصل وسيتم التعرف عليها بالتفصيل من خلال التعرف على وصفها وأدوات اللعب وطريقة اللعب وقانونه.

مكان اللعب: لم تكن هناك أماكن مخصصة للعب وكانت الفتيات تلعبن مع بعضهن بين المنازل وكانت تسمى حضيفة: وهي فسحة أو باحة صغيرة بين المنازل.

أولاً: لعبة الجولة:

وصف اللعبة: هي لعبة تنفرد بها الفتيات فقط وهي لعبة سهلة وجماعية تنافسية إذ تشترك فيها عدد من الفتيات ويحدد فيها فائز وخاسر.

أدوات اللعبة: قطعة من الحجر مسطحة الشكل تأخذ أحجاماً وأشكالاً مختلفة حسب توفرها. كما أنه يجب توفر مساحة صغيرة لرسم مخطط اللعبة.

قانون اللعبة وطريقة اللعب: تقوم اللاعبات برسم مخطط اللعبة. وهناك مخططان للعبة وكل مخطط له قانون معين للعب.

المخطط الأول: يتكون من ست مربعات مرقمة من الرقم واحد إلى الرقم ستة كما يوضح مخطط اللعبة الأول.

طريقة اللعب: لا تختلف طريقة لعب هذا الشكل عن المخطط السابق من حيث تحديد الفائز والحجيبة واستعمال الطاش والاختلاف الوحيد يكون في تحريك الطاش اذ يجب ان تقوم اللاعب بتحرك الطاش ابتداء من رقم واحد حتى رقم ستة ثم تعود مرة أخرى وتحرك الطاش بطريقة عكسية من رقم ستة ثم خمسة فأربعة فثلاثة فثان ثم واحد ثم تخرج الطاش. كما أن الأرقام يشترط أن تكتب باللغة الانكليزية.

ثانياً: لعبة حارة وحويرة:

وصف اللعبة: لعبة شعبية تنافسية منتشرة التشارا واسعا في جميع احياء المدينة تمارس من قبل الفتيات مع بعضهن وقد يمارسها الفتيان أيضا مع بعضهم. ويحدد فيها خاسر وفائز.

أدوات اللعبة: لا تحتاج اللعبة إلى أدوات سوى مكان للعب وتستعين اللاعبات بإحدى أعمدة الكهرباء أو الابواب أو الجدران لجعله المكان الآمن كما سيتم شرحه.

قانون اللعبة وطريقة اللعب: تجرى اللعبة بين مجموعة من اللاعبات. يتم إجراء التحايج بين اللاعبات واللاعبة الخاسرة تكون هي الصيادة. تحدد الفتيات المكان الآمن عندها تقوم الفتيات بلمسه يصبح في وضع آمن من الصيادة. تبدأ اللعبة بإشارة من اللاعبات وهي إشارة كلامية (حارة وحويرة)، بعدها تبدأ الفتيات بالركض في كل الاتجاهات وتقوم الصيادة بملاحقتهن وعليهن لمس المنطقة الآمنة قبل أن تمسك بهن الصيادة. اذا أمسكت الصيادة بأي لاعبة تبدل الأدوار وتصبح الصيادة لاعبة والأخرى هي الصيادة. وهكذا تستمر اللعبة.

ثالثاً: لعبة طمة خريزة:

وصف اللعبة: لعبة للفتيات فقط وهي لعبة سهلة وجماعية وتنافسية اذ تشترك فيها عدد من الفتيات ويحدد فيها خاسر وفائز.

أدوات اللعبة: خرز خاص لكل لاعبة أو فريق. حفرة لعب. مكان للعب.



يوضح الطاش ووضع القدمين.

تبدأ اللعبة بأن تقوم اللاعب الأولى برمي الحجر من مسافة تحدها اللاعبات قد تكون نصف متراً أو أكثر أو أقل. ترمي الحجر الذي يسمى (طاش)² ويجب أن تسقطه في المربع رقم واحد. اذا فشلت تعد خاسرة وتبدأ اللاعب الثانية باللعب. اما اذا نجحت في رمي الطاش في المربع الاول فأنها تقوم بدفع الطاش إلى المربع الثاني بإحدى قدميها على أن تكون القدم الأخرى مثنية من مفصل الركبة ومرفوعة عن الارض، تستمر اللاعب بدفع الطاش بقدمها حتى تصل إلى المربع السادس وتخرج الطاش من المربع السادس إلى الخارج، وعندها تكون قد انتهت اللعبة وفازت أما اذا لمس الطاش الخطوط الأفقية والعمودية للمخطط فتكون اللاعب قد خسرت، وتقوم اللاعب التالية باللعب

المخطط الثاني: ويتكون من ستة مربعات موزعة بطريقة مختلفة عن المخطط الاول كما في المخطط الثاني من لعبة الجولة.

6	5
	4
3	2
	1



④

يوضح طريقة مسك الحبل في لعبة الأصابع والأرقام.

- تلعب اللعبة بطريقة أخرى: إذ تمسك طرف الحبل الأول لاعبة والطرف الثاني لاعبة أخرى وتقف إحدى اللاعبات في الوسط وتبدأ اللاعبتان الممسكتان بالحبل بتدوير الحبل حول اللاعب بالطريقة السابقة وتحسب عدد القفزات الناجحة لكل لاعبة والفائزة هي اللاعب التي تسجل أكبر عدد من القفزات.
- قد تؤدي القفزات من الخلف إلى الأمام كما في الطريقة المذكورة سابقاً أو قد تؤدي بطريقة عكسية من الأمام إلى الخلف.
- قد تؤدي اللعبة بطريقة أخرى وهي أن تقوم لاعبتان اثنتان بأداء اللعبة بنفس الوقت إذ تأخذ كل لاعبة حبالاً خاصاً بها وتقف أمام خط محدد تحده اللاعبات. بعد سماع كلمة انطلق يجري سباق بين اللاعبتين، إذ تقوم كل لاعبة بالقفز من فوق الحبل والتقدم للأمام والتي تقطع المسافة المحددة أسرع من الأخرى هي اللاعب الفائزة.

قانون اللعبة وطريقة اللعب: تقوم اللاعبات بحفر حفرة صغيرة في الأرض بحجم نصف بيضة تقريباً تضع كل لاعبة مجموعة من الخرز بعدد متساو داخل الحفرة حسب الاتفاق. يرسم خط على بعد مناسب من الحفرة تحده اللاعبات. بعد التحاجج تقوم اللاعب الفائزة بالبداية إذ تقوم بوضع إحدى الخرزات على الخط وتضرب الخرزة بإحدى أصابع يدها محاولة إدخالها إلى الحفرة. إذا دخلت الحفرة تأخذ كل الخرز الموجود في الحفرة. إذا لم تدخل الخرزة إلى الحفرة تبقى الخرزة في المكان الذي وصلت إليه. وتقوم اللاعب الثانية باللعب إذا نجحت في إدخال الخرزة الحفرة تأخذ الخرز كله. أما إذا فشلت فتحافظ على موقع خرزتها التي وصلت إليه وتكمل اللاعب الأولى ضرب خرزتها محاولة إدخالها إلى الحفرة وهكذا إلى أن تفوز إحدى اللاعبات.

ملاحظة: كانت هذه اللعبة تلعب قديماً في ثلاثينيات القرن الماضي بفقرات الدجاج بدل الخرز نتيجة لعدم توفر الخرز في ذلك الوقت أو غلاء ثمنه.

رابعاً: لعبة نط الحبل :

وصف اللعبة: لعبة للفتيات وهي لعبة سهلة وجماعية تنافسية إذ تشترك فيها عدد من الفتيات وتؤدي بطرق عدة. ويحدد فيها خاسر وفائز.

أدوات اللعب: حبل مخصص بهذه اللعبة أو حبل غسيل عادي إذا لم يتوفر الحبل الخاص باللعبة .

قانون اللعبة وطريقة اللعب: بعد التحاجج تبدأ اللاعب الأولى بمسك الحبل بكلتا يديها وتضعه خلف أقدامها وتبدأ بتدوير الحبل من الخلف إلى الأمام من فوق الرأس وعليها أن تقفز عندما يصل الحبل إلى قدميها من الأمام وتستمر بالقفز إلى أن تتوقف أو تفشل في اجتياز الحبل. تبدأ اللاعب الثانية باللعب. ثم اللاعب الثالثة وهكذا والفائزة هي اللاعب التي تحقق أكبر عدد من القفزات إذ تكون هناك لاعبة مسؤولة عن العد لكل لاعبة على حدة.



يوضح جلوس اللاعبين وطريقة مطابقة الكفوف.

بتبادل الأدوار مع اللاعب الملاحقة. تؤدي هذه اللعبة واللاعبات يرددن (على قستك ما القعد).

سابعاً: لعبة مطابقة الكفوف:

وصف اللعبة: لعبة ترويجية شعبية سهلة واجتماعية تقوم بها لاعبتان فقط لغرض المتعة. ولا يوجد خاسر أو فائز في اللعبة.

الأدوات المستخدمة: لا تحتاج هذه اللعبة إلى أي أدوات ويمكن ممارستها في أي مكان.

قانون اللعبة وطريقة اللعب: تلعب هذه اللعبة بطريقتين:

الطريقة الأولى: تقف أو تجلس اللاعب الأولى مقابل اللاعب الثانية وتبعد عنها نصف متر أو أقل، تقوم اللاعبتان بالتصفيق بكتلتي يديهما في نفس الوقت ثم تقوم اللاعب الأولى بضرب كفها اليمين بكف اليسار للاعبة الأخرى وفي نفس الوقت تضرب اللاعب الأولى كف يدها الأيسر بالكف الأيمن للاعبة الأخرى. وتعاد الكرة مرات عديدة والثناء ذلك تردد الفتيات:

- صف الأول يتحول.
- صف الثاني حرامي.

- قد تؤدي هذه اللعبة بطريقة الفرق إذ يتم تقسيم الفتيات إلى فريقين وتؤدي لاعبات كل فريق عدداً من القفزات والفريق الذي تسجل لاعباته أكبر عدد من القفزات يصبح الفريق الفائز.

خامساً: لعبة من شخطك يا قمر:

وصف اللعبة: لعبة للفتيات وهي لعبة سهلة وجماعية إذ تشترك فيها عدد من الفتيات. ويحدد فيها خاسر وفائز.

أدوات اللعبة: مكان للعب.

قانون اللعبة وطريقة اللعب: بعد التحايج اللاعب الملاحقة تجلس جلسة القرفصاء وتغطي عينيها يديها ووجهها بتجاه جدار، تبدأ إحدى اللاعبات برسم خط بأصبع يدها على ظهر اللاعب من منطقة الرقبة إلى منتصف الظهر وهنا تصيح الفتيات بصوت واحد (من شخطك يا قمر) وعلى الفتاة الجالسة أن تخمن اسم اللاعب التي رسمت الخط إذا كان تخمينها صحيحاً تخسر اللاعب التي قامت بالرسم وتأخذ محل اللاعب الجالسة أما إذا لم يكن تخمينها صحيحاً تقوم لاعبة أخرى برسم الخط فوق ظهر اللاعب الجالسة وتستمر اللعبة هكذا.

سادساً: لعبة قيام وجلوس:

وصف اللعبة: لعبة للفتيات وهي لعبة سهلة وجماعية إذ تشترك فيها عدد من الفتيات، ويحدد فيها خاسر وفائز.

أدوات اللعب: مكان اللعب.

قانون اللعبة وطريقة اللعب: بعد التحايج تكون اللاعب الملاحقة هي اللاعب التي تأخذ دور الملاحقة التي تلاحق وتمسك باقي اللاعبات. تبدأ اللعبة من وضعية الوقوف إذ تقوم اللاعب الملاحقة بالجري وراء اللاعبات وما أن تجلس اللاعب حتى تتوقف اللاعب الملاحقة عن ملاحقتها. وتستمر اللاعب الملاحقة بملاحقة اللاعبات إلى أن تمسك بإحدى اللاعبات لتقوم اللاعب التي تمسكها

تستبعد من اللعبة وتستمر اللعبة إلى أن تبقى لاعبة أخيرة وتكون هي الفائزة. ولتحديد اللون تقول القائدة الإيعاز التالي كمثال: (لون أحمر). وهكذا باقي الألوان.

ثاسعاً: لعبة قال المعلم:

وصف اللعبة: وهي لعبة سهلة وجماعية تنافسية إذ تشترك فيها عدد من الفتيات ويحدد فيها فائز وخاسر.

قانون اللعبة وطريقة اللعب: بعد التحاجج تكون اللاعبة الأولى في التحاجج هي القائدة.

تقف اللاعبات بخط مستقيم واحدة بجانب الأخرى وتعطي القائدة أمراً وتقوم اللاعبات بتنفيذ الأمر.

مثال على ذلك (يقول المعلم المس أنفك) أو (يقول المعلم صافح صديقك).

اللاعبة التي تخطئ أو لا تنفذ الأمر تخرج من اللعبة. واللاعبة الفائزة هي التي تبقى للأخر.

عاشرًا: لعبة الخطبة :

وصف اللعبة: وهي لعبة سهلة وجماعية ترويحية إذ تشترك فيها عدد من الفتيات ولا يحدد فيها فائز وخاسر.

قانون اللعبة وطريقة اللعب :

بعد التحاجج تكون اللاعبة الأولى قائدة لفريق والثانية قائدة لفريق آخر. تبدأ القائدة الأولى بالاختيار الأول لأعضاء فريقها إذ تختار لاعبة واحدة. ثم تليها القائدة الثانية وتختار إحدى لاعباتها. وهكذا بالتتابع يستمر الاختيار إلى أن يتم اختيار كل الفتيات.

تصطف لاعبات كل فريق بجانب بعضهن البعض تمسك كل لاعبة بكف يدها كتف اللاعبة التي بجانبها الشكل (7) يوضح طريقة الوقوف.

ويقف الفريق الثاني بنفس الطريقة. ويتقابل الفريقان بمسافة نصف متر يفصل بينهما.



يوضح طريقة مطابقة الكفوف.

- صف الثالث مثلث.

- صف الرابع مربع.

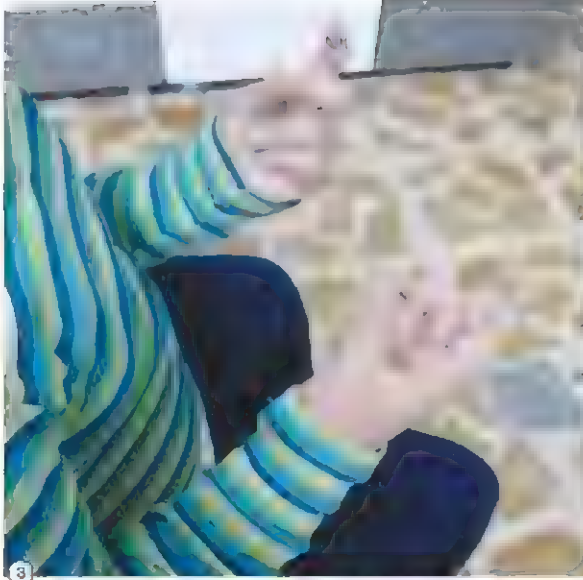
- صف الخامس مخمس.

الطريقة الثانية للعب اللعبة: تقف أو تجلس اللاعبتان بنفس الطريقة السابقة تقوم اللاعبتان بالتصفيق بكتا يديهما بنفس الوقت ثم تقوم اللاعبة الأولى بضرب كفها الأيمن بالكف الأيمن للاعبة الأخرى ثم تقوم اللاعبتان بالتصفيق بكتا يديهما بنفس الوقت ثم تقوم اللاعبة الأولى بضرب كفها الأيسر بالكف الأيسر للاعبة الأخرى. وتعاد الحركة عدة مرات وتردد اللاعبات نفس الكلمات السابقة.

ثامناً: لعبة أين اللون:

وصف اللعبة: وهي لعبة سهلة وجماعية تنافسية إذ تشترك فيها عدد من الفتيات ويحدد فيها فائز وخاسر.

قانون اللعبة وطريقة اللعب: بعد التحاجج تكون اللاعبة الأولى في التحاجج هي القائدة وهي التي تحدد اللون الذي يجب على الفتيات أن تلمسنه بسرعة وإذا أخفقت إحدى اللاعبات في إيجاد اللون



يوضح وضعية اليدين والاصابع لعبة الاصابع والأرقام .

وتستمر اللعبة إلى أن تبقى لاعبة واحدة في الفريق الثاني .

حادي عشر: لعبة الأم وأولادها :

وصف اللعبة: وهي لعبة سهلة وجماعية تروحية إذ تشترك فيها عدد من الفتيات ولا يحدد فيها فائز وخاسر .

قانون اللعبة وطريقة اللعب :

بعد التحاجج تكون اللاعبة الأولى هي التي تمثل دور الأم واللعبة الأخيرة تلعب دور الشريرة خجاجة التي تخطف الأطفال من أهمهم تقف اللاعبة الأم بوضع تخصر وتقف اللاعبات الأخريات وراءها ممسكين كل واحدة بخاصرة التي أمامها يقفن على شكل قطار، اللاعبة التي تمثل الشريرة خجاجة تقف مقابلة للاعبة الأم. تتحرك خجاجة لخطف الأولاد وتتحرك الأم مدافعة عن أولادها ومع الحركة تردد الأم وصغارها :

الحقولي⁴ يا أولادي .

ويقول الأولاد: ويص⁵ ويص .

ثم تردد الأم: لا تكلكم⁶ خجاجة .

ويقول الأولاد: ويص ويص

تردد الأم: وتقليكم⁷ بالطاوة⁸



يوضح طريقة الوقوف في لعبة الخطبة .

يتقدم الفريق الأول باتجاه الفريق الثاني عدة خطوات للأمام ويتراجع الفريق الثاني مع تقدم الفريق الأول وتردد فتيات الفريق الأول:

الله يمسيكم بالخيريا عمارة العمارة .

بعدها الفريق الثاني يتقدم والاول يتراجع للخلف والفريق المتقدم يردد

الله يمسيكم بالخيريا عمارة العمارة .

ثم يتقدم الفريق الأول ويتراجع الثاني ولاعبات الفريق المتقدم يرددن

جينا نخطب بنتكم بنتكم بنتكم .

ثم يتراجع الفريق الاول ليتقدم الثاني وهن يرددن

ما نعطيكم هي إلا بالف ومية والألماس مشكشك³ بأسفل الصينية .

يتقدم الفريق الأول ويتراجع الثاني والفريق المتقدم يقول:

جينا نخطب فلانة ... فلانة ... فلانة .

ثم يقوم الفريق الأول بسحب اللاعبة التي ذكر اسمها إلى فريقهم .



(10)

بعد مرور اللاعبات لعبة السيف .

تضع اللاعبة الأولى كفها على الحائط مشكلة فراغا بينها وبين الحائط يسمح بمرور اللاعبات منه الشكل (9) .

بعد مرور اللاعبات كما في الشكل (10) .

تتكشف اللاعبة الأولى وتترك فراغا بينها وبين اللاعبة الثانية الشكل (11) .

فتمر اللاعبات منه فتتكشف اللاعبة الثانية وهكذا إلى أن تتكشف باقي اللاعبات. الشكل (12) .

وتردد اللاعبات أثناء اللعب :

مدو السيف مدو العصايا بالديع¹⁰

سكينتنا حادي تقطع المادي

تنوغنا¹¹ حاغ¹² يشعل الناغ¹³

ثم تردد الفتيات منين تفوت العروس

تحيب اللاعبة التي ستتكتف : من هوي¹⁴

تردد اللاعبات بطبل لو بزرناي¹⁵

فتجيب : بطبل وبزرناي

تسال اللاعبات اش¹⁶ تاكل العروس

تحيب باقلي¹⁷



(9)

طريقة الوقوف الاولى لعبة السيف .

ويقول الأولاد: ويص ويص

وتحاول خجاوة خطف أكبر عدد من الأولاد. تنتهي اللعبة عند خطف آخر طفل .

ثاني عشر: لعبة الأصابع والأرقام :

وصف اللعبة: وهي لعبة سهلة وجماعية تروحية إذ تشترك فيها عدد من الفتيات

قانون اللعبة وطريقة اللعب :

تجلس الفتيات بشكل دائرة وتأخذ كل واحدة منهن رقما. تبدأ اللاعبات بطققة أصابعهن بوقت واحد وتبدأ إحدى اللاعبات بذكر رقمها ورقم لاعبة أخرى .

مثل إذا كان رقم اللعبة خمسة فتقول (خمس... سبعة) . عندها ينتقل الدور إلى رقم سبعة وتقول اللاعبة سبعة مثلاً (سبعة... ثلاثة) . عندها تبدأ اللاعبة الثالثة باللعب وهكذا. تخسر اللاعبة إذا ذكر اسمها ولم تستجب للعب.

ثالث عشر: لعبة السيف :

وصف اللعبة: وهي لعبة سهلة وجماعية تروحية إذ يشترك فيها عدد من الفتيات .

قانون اللعبة وطريقة اللعب: تتماسك اللاعبات بالأيدي مشكلات سيف⁹ كما في الشكل



12

تكتف اللاعب الثانية لعبة السيف .

بعد أن تنهي جمع الحصوات، تقوم برميها مرة أخرى داخل الدائرة وتجمع هذه المرة كل ثلاث حصوات مرة واحدة ثم الحصات المتبقيات، ثم بعد أن تلتهي ترمي الحصى داخل الدائرة مرة أخرى وتجمع أربع حصوات مع بعضها ثم تجمع حصاة واحدة. بعد أن تجمع كل الحصى ترمي الحصاة مرة أخيرة في الدائرة وتحاول جمعها الخمسة مرة واحدة في يدها وعندها تنهي اللاعب دورها .

إذا ما أسقطت اللاعب الحصاة الأساسية عندها تفقد دورها . أو إذا ما فشلت في التقاط الحصوات من على الأرض قبل أن تلتقط الحصاة الأساسية الطائرة في الهواء فتفقد دورها للاعبة التي تليها .

خامس عشر: لعبة أصب الهدف:

وصف اللعبة: وهي لعبة سهلة وتروحية إذ تشترك فيها عدد من الفتيات .

قانون اللعبة وطريقة اللعب: لا تحتاج اللعبة إلا إلى قطعة قماش لربط عيون اللاعب المؤدية .

ترسم مجموعة من المربعات أو الدوائر المتداخلة على السبورة وترقم كل دائرة برقم بحيث تكون الدائرة المركزية تحمل الرقم (100) والتي بعدها الرقم (90) والتي بعدها الرقم (80) وهكذا .



11

تكتف اللاعب الأولى لعبة لعبة السيف .

تسأل اللاعبات اش تشرب العروس

تحيب ماي¹⁸ الله .

رابع عشر: لعبة الشكلة:

وصف اللعبة: وهي لعبة سهلة وتروحية إذ تشترك فيها عدد من الفتيات

قانون اللعبة وطريقة اللعب: لا تحتاج اللعبة إلا إلى مجموعة من الحصى صغيرة الحجم .

أما طريقة اللعب، فتقوم اللاعبات برسم دائرة على الأرض بعد التحاجج يتم اختيار تسلسل اللاعبات في اللعب . على كل لاعبة أن تمتلك ست حصوات للعب وتخصص واحدة من هذه الحصوات الستة لتكون الحصاة الأساسية .

ترمي اللاعب الحصوات الخاصة بها داخل الدائرة ثم تقوم برمي الحصوة الأساسية في الهواء وأثناء طيرانها في الهواء تلتقط اللاعب إحدى الحصوات من الحصوات الخمسة وعليها أن تمسك الحصوة الأساسية قبل أن تسقط على الأرض وتعيد الكرة عدة مرات إلى أن تلتهي من جمع كل الحصوات، بعدها ترمي الحصوات مرة أخرى في الدائرة وتقوم هذه المرة بالتقاط حصاتين التين في كل مرة ترمي الحصاة الأساسية في الهواء،

الفريق الخصم بإيجاده بأن يحزر عند أي شخص الشيء مخبوء ويفوز الفريق الذي يسجل أكبر عدد من النقاط.

سابع عشر: لعبة على البوري البوري :

وصف اللعبة : وهي لعبة سهلة واجتماعية ترويحية إذ تشترك فيها عدد من الفتيات .

قانون اللعبة وطريقة اللعب : لا تحتاج اللعبة إلا إلى مكان للعب يمكن أن يكون ساحة لعب أو تلعب في حديقة المنزل أو الزقاق .

طريقة اللعب : بعد التحاجج تقوم اللاعبات الفائزة بالتحاجج بمسك منديل أو أي شيء آخر مصنوع من القماش مثل جورب أو إشارب أو أي شيء آخر متوفر تمسك اللاعبات بأيدي بعضهن ويشكلن دائرة ثم يأخذن وضع الجلوس، تبدأ اللعبة بأن تقوم اللاعبات التي تحمل المنديل بالركض حول الدائرة التي شكلتها الفتيات وهي تردد ما يأتي :

عل بوري البوري .

وتردد الفتيات بصوت واحد :

هي .

ثم تردد صاحبة المنديل :

شدة قدوري .

وتردد الفتيات بصوت واحد :

هي .

وتردد صاحبة المنديل :

يا محلى ليلي .

وتردد الفتيات بصوت واحد :

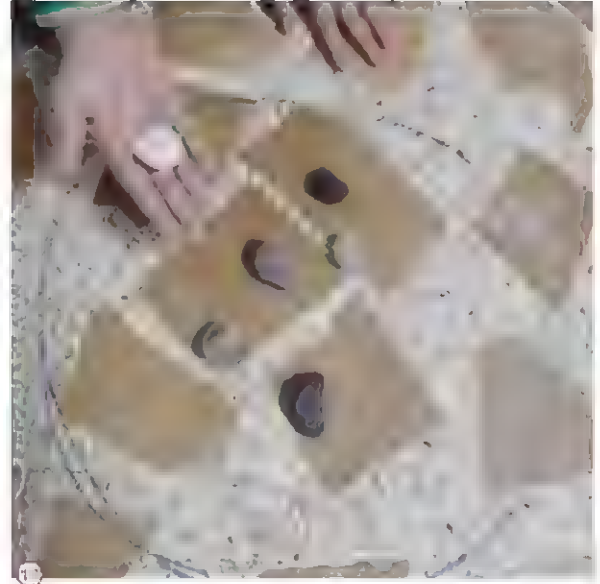
هي .

وتردد صاحبة المنديل :

عتلعب جولة .

وتردد الفتيات بصوت واحد :

هي .



الحصوات الخمسة والحصة الأساسية ودائرة اللعب لعبة الشكلة .

تربط عيون اللاعبات المؤدية وتقف على بعد مسافة ثلاثة أمتار تقريباً من السبورة تمسك اللاعبات المؤدية بقلم السبورة وتسير وعيناها مريوطتان إلى أن تصل السبورة وترسم نقطة على الدوائر وتحصل اللاعبات على الدرجة التي رسمت عليها النقطة . اللاعبات الفائزة هي التي تحصل على أعلى رقم .

سادس عشر: لعبة أين أخفيت الشيء :

وصف اللعبة : وهي لعبة سهلة وترويحية إذ تشترك فيها عدد من الفتيات .

قانون اللعبة وطريقة اللعب : لا تحتاج اللعبة إلا إلى شيء محدد كان يكون ممحاة أو غطاء قلم أو أي شيء يمكن إخفاؤه بين الكفين، تقوم اللاعبات المؤدية بإخفاء الشيء بين كفي إحدى الفتيات وعلى إحدى اللاعبات أن تحزر أين أخفت زميلتها الشيء . إذا كان عدد اللاعبات كبيراً فعليها أن تختار ثلاثة أسماء أما إذا كان عدد اللاعبات قليلاً فعليها أن تختار اسماً واحداً فقط . تفوز اللاعبات التي تجد مكان الشيء وتقوم بتبادل الدور مع اللاعبات المؤدية .

يمكن أن تلعب هذه اللعبة بطريقة أخرى كأن تنقسم الفتيات إلى فريقين، يقوم أحد الفريقين بإخفاء الشيء في يد أحد أعضاء فريقه ويقوم

- وترد صاحبة المنديل :
عشرة .
وتردد الفتيات بصوت واحد:
عشرون .
وترد صاحبة المنديل :
ثلاثون .
وتردد الفتيات بصوت واحد :
أربعون .
وترد صاحبة المنديل :
خمسون .
وتردد الفتيات بصوت واحد :
ستون .
وترد صاحبة المنديل :
سبعون .
وتردد الفتيات بصوت واحد :
ثمانون .
وترد صاحبة المنديل :
تسعون .
وتردد الفتيات بصوت واحد :
مئة .
- تقوم صاحبة المنديل بالركض حول الفتيات بصورة أسرع وتختار إحدى الفتيات وتضع المنديل فوق رأسها، تقوم هذه الفتاة بمطاردة صاحبة المنديل الأولى لمسكها وتقوم صاحبة المنديل الأولى بالركض وتجنب المطاردة إلى أن تصل إلى مكان المطاردة وتجلس فيه، لتبدأ اللعبة من جديد بصاحبة منديل جديدة. إذا ما امسكت المطاردة بصاحبة المنديل الأولى عندها تخرج من اللعبة. هناك أغان أخرى يمكن أن تقوم الفتيات بترديدها أثناء تأدية هذه اللعبة، أما طريقة تأدية اللعبة فهي نفسها .
- ومن هذه الاغاني :
ترد صاحبة المنديل :
الثعلب .
وتردد الفتيات بصوت واحد : لاف لاف¹⁹ .
ترد صاحبة المنديل :
وفي ذيلو .
وتردد الفتيات بصوت واحد :
سبع لفات .
ترد صاحبة المنديل :
داير ما داير .
تردد الفتيات بصوت واحد :
بغداد .
تردد صاحبة المنديل : لف الجكاير²⁰ .
وتردد الفتيات بصوت واحد:
بغداد .
ترد صاحبة المنديل :
على المعلم .
وتردد الفتيات بصوت واحد :
بغداد .
ترد صاحبة المنديل :
يمشي ويسلم .
وتردد الفتيات بصوت واحد :
بغداد .
وترد صاحبة المنديل :
عشرة .
وتردد الفتيات بصوت واحد :
عشرون .
وترد صاحبة المنديل :
ثلاثون .
وتردد الفتيات بصوت واحد : اربعون .

تاسع عشر: لعبة حجنجلي بجنجلي

وصف اللعبة: لعبة ترويجية سهلة وبسيطة وممتعة يشترك فيها عدد من الفتيات. قد تؤديها الأم مع أولادها كلعبة عائلية .

قانون اللعبة وطريقة اللعب: لا تحتاج اللعبة إلى أي أدوات سوى مكان صغير

تأخذ الفتيات وضع الجلوس وتمد أرجلهن إلى الأمام تقوم إحدى الفتيات إذا كانت اللعبة بين الفتيات دور الأم، إذا كانت اللعبة تجري بين الأم وأولادها هنا تقوم الأم بتمرير يدها على أرجل الفتيات بالتسلسل وهي تردد باللهجة الموصلية بعض المقاطع . بعض كلماتها ليس له معنى وضعت لتسير مع الإيقاع .

حجنجلي بجنجلي .. قطعو²¹ غاس²² العنبري .. قتلو²³ العمو حسين .. كم بقى من غمضان²⁴ .. قلي سبع تيم²⁵ بالتمام .. شيل²⁶ غجل²⁷ حط غجل يا لغليم²⁸ يا الغلام .

بعد أن تنتهي من ترديد المقاطع تتوقف عند آخر كلمة وآخر رجل لمستها تكون خاسرة وتسحب تلك الرجل من اللعبة . بمعنى آخر تسحب إحدى اللاعبات الرجل التي انتهت كلمات المقاطع عندها وتبقى الرجل الأخرى، لتعاد الكرة من جديد وهكذا تستمر اللعبة لتكون آخر رجل للعبة هي الفائزة .

عشرون: لعبة اخفي الرأس :

وصف اللعبة: لعبة ترويجية سهلة وبسيطة وممتعة تشترك تؤديها الأم مع أولادها كلعبة عائلية وهي لعبة واسعة الانتشار .

قانون اللعبة وطريقة اللعب: تؤدي هذه اللعبة في أي مكان وهذه اللعبة للأطفال الصغار اللذين تتراوح أعمارهم من (سنة ونصف إلى أربع سنوات) إذ يقوم الطفل بالاختباء خلف أي شيء يجده كأن يكون سريرا أو تحت الفراش أو خلف الباب وتحاول الأم إيجادها وعندما تجده تردد كلمة (دي) .

إذا كان الطفل صغير السن لا يستطيع الاختباء عندها تقوم الام بتغطية رأس الطفل ثم تكشفه بسرعة وتردد كلمة (دي) .

وترد صاحبة المنديل :

خمسون .

وتردد الفتيات بصوت واحد :

ستون .

وترد صاحبة المنديل :

سبعون .

وتردد الفتيات بصوت واحد :

ثمانون .

وترد صاحبة المنديل :

تسعون .

وتردد الفتيات بصوت واحد :

مئة .

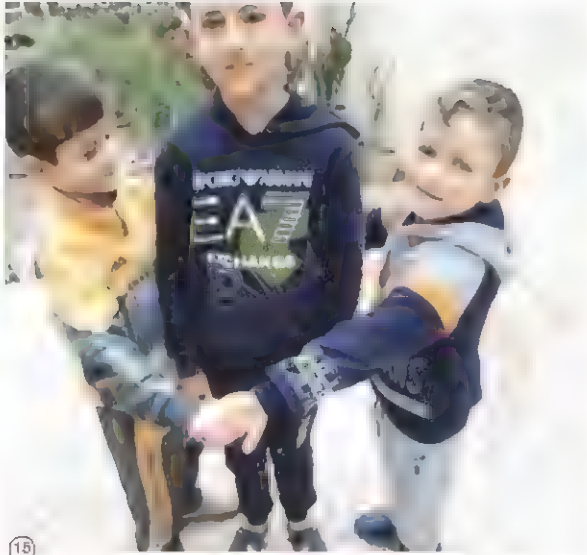
ثامن عشر: لعبة صيد الحمام :

وصف اللعبة: وهي لعبة سهلة وترويجية إذ تشترك فيها عدد من الفتيات .

قانون اللعبة وطريقة اللعب: لا تحتاج اللعبة إلا إلى مكان للعب يمكن أن يكون ساحة لعب أو ملعب في حديقة المنزل أو الزقاق، كرة صغيرة الحجم .

طريقة اللعب: بعد التحاجج يتم اختيار اللاعبة الأولى والثانية لتكون هاتان اللاعبتان هما الصيادتان، أما باقي اللاعبات فهن من سيمثل دور الحمام الذي سيتم اصطياده .

تقف اللاعبة الأولى في جهة وتقف اللاعبة الثانية مقابلة لها في الجهة الأخرى وعلى بعد أربعة إلى خمسة أمتار تقف باقي الفتيات في الوسط تمسك اللاعبة الأولى الكرة فتتحرك باقي الفتيات باتجاه اللاعبة الثانية تضرب اللاعبة الأولى الكرة التي بيدها باتجاه اللاعبات محاولة إصابة إحدى الفتيات، تمسك اللاعبة الثانية الكرة بسرعة وتحاول إصابة الفتيات اللاتي يركضن باتجاه اللاعبة التي ليس بحوزتها كرة، وهكذا تستمر اللعبة. إذا أصيبت إحدى الفتيات بالكرة تخرج من اللعبة وتستمر باقي الفتيات باللعب إلى أن تبقى آخر فتاة وهي التي تعد الفتاة الفائزة باللعبة .



(15)

كيفية الإمساك باللاعب الثانية اس اس اسيلو.



(14)

طريقة مرور اللاعب لعبة اس اس اسيلو.

قانون اللعبة وطريقة اللعب: لا تحتاج هذه اللعبة إلى أدوات فقط مكان اللعب .

يتم اختيار لاعبتين اثنتين تقفان الواحدة مقابل الأخرى وترفعان أيديهما إلى الأعلى مشكلتين قنطرة تمر من تحتها اللاعبات، أما اللاعبات فتقفن على شكل قاطرة تمسك كل واحدة بخصرة التي أمامها تمر اللاعبات من تحت القنطرة وهن يرددن الكلمات التالية:

اس اس اسيلو.

اسيلو بالمغارة .

جطت⁸¹ علينو⁸² الفاقة⁸³ .

الفاغة هندي هندي .

بالليل نامت عندي .

انقدملوا صينية .

حمرة وخصرة وماوية .

عندما تصل الفتيات إلى كلمة ماوية تنزل يديها لتحبس الفتاة التي كانت تحت القنطرة، وعندما تخرج من اللعبة.

واحد وعشرون: لعبة شاح باح:

وصف اللعبة: لعبة ترويحية سهلة وبسيطة وممتعة تشترك تؤديها الأم مع اولادها كلعبة عائلية وهي لعبة واسعة الانتشار .

قانون اللعبة وطريقة اللعب: تؤدي هذه اللعبة في أي مكان وهذه اللعبة للأطفال الصغار اللذين تتراوح أعمارهم من (سنة ونصف إلى أربع سنوات) . تفتح الأم كف طفلها الصغير وتمرر باطن كفها على باطن كفه وهي تردد شاح باح كشمش تقاح ثم تطوي أصابع يد الطفل تبدأ من الخنصر وهي تردد :

تطوي الخنصر وتقول الجيجي²⁹ باضت بيضة .

تطوي البنصر وتقول قعدت⁸⁰ عليها .

تطوي الوسطى وتقول فقست البيضة .

تطوي السبابة وتقول طلع الصوصي .

تطوي الإبهام وتقول قام يمشي .

ثم تحرك أصابع يدها على يد الطفل إلى أن تصل رقبته ثم تقوم بدغدغته .

اثنان وعشرون: لعبة اس اس اسيلو:

وصف اللعبة: لعبة ترويحية سهلة وبسيطة وممتعة تشترك فيها العديد من الفتيات .

أ. مريم المذيبوب - تونس

الإبداع الفني في الموسيقى الشعبية: دراسة تحليلية لعينة من الممارسات الاحتفالية بمنطقة منزل شاكر

تعدّ الموسيقى مظهراً من مظاهر النشاط الإنساني، وهي من أبرز الفنون التي يميل إليها الإنسان للتعبير عما يخالجه من مشاعر، باعتبار أنها تكشف أكثر من غيرها من الفنون عن ثقافة وفكر المجتمع. وبالتالي، يمكننا القول بأنّ الموسيقى هي ممارسة تعبيرية تزخر بمعان وصور وأحاسيس ساهم في إبداعها الإنسان لتكون ذات خصوصية ثقافية مميزة.

والموسيقى الشعبية هي حصيلة تراث من الألحان المتأقبة من إبداع فطري البثق من كيان المجتمع ووجدانه لتحمل جملة من الخصائص الثقافية والفنية تبرز لنا خاصة في البناء اللحني وأسلوب صياغته وأدائه وأيضاً في الممارسة التي يكون قد غلب عليها الطابع الجماعي. وباعتبار أنّ الموسيقى الشعبية جزء لا يتجزأ من ثقافة المجتمع، فهي تمثل في اعتقادنا المدخل الرئيسي الذي يمكننا من كشف وفهم خصائص ومميزات هذا المجتمع خاصة



وذكر في معجم لسان العرب لابن منظور أن الإبداع «création» هو إنشاء واستنباط وإحداث شيء من عدم، فقيل: بذع الشيء يبدعه بدعاً وأبتدعه: أنشأه وبذاه. والبديع هو الشيء الذي يكون أولاً وهو المحدث العجيب ويقال: أبتدعت الشيء أي اخترعته لا على مثال. والبديع من أسماء الله تعالى⁵ لإبداعه الأشياء وإحداثه إياها وهو البديع الأول قبل كل شيء⁶.

وفي موضع آخر⁷، ذكر الإبداع على أنه إيجاد الشيء من عدم وهو أخص من الخلق. وهو تعريف يحمل في طياته بُعداً فلسفياً. وقد ذكر أيضاً مصطلح «الإبتداع» (innovation) على أنه إبداع الشيء في مجال الفنون، ويحمل هذا المصطلح نزعة في جميع فروع الفن تعرف بالعودة إلى الطبيعة وإيثار الحس والعاطفة على العقل. ومن هنا يمكن التمييز بين مصطلح الإبداع عند الفلاسفة ومصطلح «الابتداع» في مجال الفنون⁸.

يبدو إذن ومن خلال ما تقدمنا به من تعريفات لغوية، أن «الإبداع» في النشاط الإنساني يتصف بالابتكار والتجديد وهو خال من صفة الاتباع والتقليد. وعلى أساس أن الإبداع في اللغة هو إحداث مثال جديد على غير مثال سابق، فإن الإنتاج الذي يتصف بالإبداع تتوفر في صياغته النهائية صفات الجودة والطرافة، ومن هنا يمكننا وصف كل النتاجات الأدبية والفنية والعلمية بالإبداع على أن تتوفر فيها صفتا الإحداث والتكوين^{9,10}.

وعموماً نقول بأن لمصطلح «الإبداع» مفاهيم عديدة ومتنوعة لعنا حاولنا قدر المستطاع تقديم البعض من هذه التعريفات إلا أن مسألة تحديد مفهوم شامل للكلمة «إبداع» تبقى مسألة صعبة المنال حتى وإن اعتمدنا أكثر القواميس دقة في اللغة والتفسير، على اعتبار أننا لن نجد صياغة نهائية لماهية هذه الكلمة.

وبإقتراننا لمصطلح «الإبداع» بكلمة «الفن» نجد أن «الإبداع الفني» هو عملية ونشاط إنساني يعطي الفرد مقدرة وإمكانية ومهارة رفيعة للخلق والإبداع عند إنتاج عمل فني مفيد وممتع. وبهذه المقدرة والإمكانية الخلاقة والتميزة يستطيع الفنان أن يعبر عن ميوله

إذا ما تم اعتبارها نموذجاً لتلقائية الإبداع الفني المميز الذي يتمثل حسب اعتقادنا في تناقل الألحان الشعبية والحفاظ على خصائصها وتقاليدها ويعبر أولاً وأخيراً عن ثقافة المجتمع المنتج لذلك الإبداع¹.

والواقع أن البحث في الإبداع الفني للموسيقى الشعبية يضعنا أمام هالة من الصعوبات والمحاذير، وذلك على اعتبار أن مثل هذه المواضيع لا تزال حديثة العهد من طرف الباحثين المختصين في مجال الفن عموماً والموسيقى على وجه الخصوص. إلا أن هذا لم يمنعنا من طرح جملة من التساؤلات التي راودتنا حول مسألة الإبداع الفني في علاقتها بالموسيقى الشعبية من منظور علمي في اتجاهيه النظري والتطبيقي التحليلي.

فما هو الإبداع؟ وما المقصود بالإبداع الفني؟ وهل يمكننا الإقرار بوجود إبداع فني في الموسيقى الشعبية؟ وإن كان ذلك، فما هي خصائصه وعلى أي معايير أو مقاييس يمكننا تقييم هذا الإبداع؟

كل هذه التساؤلات أوجدت لنا المشروعية التامة للبحث في مسألة الإبداع الفني ضمن ممارسات موسيقية شعبية، ولعل التطرق إلى مثل هذه المواضيع سيحيلنا ضرورة إلى البحث في جملة من المسائل النظرية خاصة منها المتعلقة بمجال الإبداع بصفة عامة، بالإضافة إلى الغوص في جملة من خصائص الموسيقى الشعبية لمنطقة «منزل شاكر» كنموذج لدراسة الإبداع الفني فيها دراسة ميدانية تحليلية.

في مفهوم الإبداع الفني وعلاقته بالموسيقى الشعبية:

مدخل نظري:

أولاً: مفهوم الإبداع الفني:

ورد في كتاب التعريفات للجرجاني² مصطلح «الإبداع» على أنه إيجاد الشيء من لا شيء، وقيل تأسيس الشيء عن لا شيء. قال الله تعالى: ﴿بديع السماوات والأرض﴾³، وقال تعالى: ﴿خلق الإنسان من علق﴾⁴ ولم يقل «بديع الإنسان».

الدافع لمعالجة وتذوق المركب والمعقد، وقد تبين من البحوث النفسية في هذا المجال أن تفضيل المعقد يعد من دوافع بعض أنماط الشخصية. يمكننا إذن من خلال هذه الدوافع أن نحدد سمات الشخصية المبدعة¹⁵:

- إحساس المبدع بالاختلاف عن المحيطين به وبدون هذا الشعور لن يصبح مبتكراً أو مبدعاً.
- الاطلاع: لا يوجد ابتكار دون ماضٍ حافل بالجديّة والقراءة والاطلاع.
- البيئة الاجتماعية التي تؤدي دوراً كبيراً في ظهور العبقرى.

إن المبدعين، في أي مجال من مجالات المعرفة، هم أفراد من ذوي المواهب المتميزة والفريدة، يمتلكون سيطرة يستطيعون أن يجعلوها تعمل بإبداع حسب إرادتهم. وفي هذا الاتجاه، تجدر بنا الإشارة إلى أهمية القدرات الذاتية التي لا بد من توفرها لدى الأشخاص حتى يقوموا بأنواع من السلوك الإبداعي.

وهنا، يمكن القول بأن الإبداع ليس قدرة واحدة بسيطة، بل إنه مجموعة من القدرات، لذلك لا نجد شخصين مبدعين بنفس الطريقة، حيث أنه هناك فروق شتى في درجة مآلدى الأفراد في كل عامل من عوامل الإبداع، بالإضافة إلى فروق تكمن في نوع النشاط الذي تتجلى فيه القدرات الإبداعية¹⁶.

لذلك فإننا نلاحظ بأن الدرجة الفائقة في الإبداع تختلف باختلاف المجالات التي يتجلى فيها السلوك الإبداعي، والقدرات اللازمة للإبداع في كل من هذه المجالات، وطبيعة العملية الإبداعية والمؤثرات الداخلية والخارجية فيها، والسمات الشخصية والعوامل الدافعة إلى الإبداع والسياق الاجتماعي الذي يحيط بالإنتاج الإبداعي¹⁷.

2. العملية الإبداعية ومراحلها:

إن المقصود بالعملية الإبداعية هي تلك المراحل التي يمر بها المبدع في إنجاز عمله¹⁸. وبشكل عام فإن الإبداع الفني يمر بعدة مراحل لدى الفنان منذ نشأة فكرة

ومشاعره ودوافعه الطبيعية والفكرية والاجتماعية والنفسية، بصورة شعورية أو لا شعورية، وبذلك يكون العمل الفني هو التعبير الفكري والعملي لما يختلج في نفس الإنسان عن مشاعر وانفعالات وتصورات والتي تظهر في أعمال الفنان وممارساته المختلفة¹¹.

ولا ريب أن الحديث عن «الإبداع الفني» يتطلب منّا البحث في شخصية المبدع وعملية الإبداعية، بالإضافة إلى نتاجه الفني ثم التطرق إلى دراسة المناخ الاجتماعي وتأثيره في العملية الإبداعية، وكل ذلك يصب في إطار الحديث عن مقومات الإبداع الفني الذي نرى أن التطرق إليه والخوض فيه ليس بالأمر الهين، ذلك أن هذه المسألة تبقى في محدودية دائمة وأن التوصل إلى حقائق فيها هو أمر نسبي. لذلك سنقوم بعرض موجز وبرقي لهذه المقومات اعتماداً على مجموعة من الكتب والدراسات العلمية التي اهتمت بالبحث في مسألة «الإبداع الفني» وما له من مقومات.

ثانياً: مقومات الإبداع الفني:

1. شخصية المبدع:

إن الشخصية المبدعة لكل فنان لا يمكن أن تدرس بمعزل عما أفادتنا به تحاليل علم النفس. فمن وجهة نظر هذا العلم، فإن الشخصية المبدعة تتضمن الاستعدادات¹² والطبع والمزاج والدافعية والمواقف العاطفية، إضافة إلى الذكاء الذي يعد استعداداً عاماً ينبغي أن يدخل ضمن العوامل الأنف ذكرها¹³.

والمبدع يجد في عمله الإبداعي امتداداً لأناه (الذاتية) وهو في ذلك تحدوه دوافع شتى لعل أهمها¹⁴:

دافع الاستقلال الذاتي والأحكام العقلية وفي التفكير، إذ يتمكّن من التفتح على ذاته وتنمية إمكانياته الإبداعية.

- دافع الابتكار والأصالة وبهما تزخر نفسه، ولذا فهو تواق لكل ما هو جديد وممتع.

- دافع التفتح على الخبرات إحساساً بالمسؤولية الاجتماعية وهو دافع أساسي من دوافع الأصالة والابتكار.

فإن مسألة تقويم الإنتاج الإبداعي تكون أكثر ذاتية مرتبطة بشكل القبول والاستحسان من العامة ومن النقد الفني الخاص.²⁷

3. النتاج الإبداعي:

يمثل النتاج الإبداعي معياراً رئيسياً لتقويم العملية الإبداعية وحتى يكون هذا المعيار أساسياً في تقييم الإبداع ككل، لابد أن يكون النتاج فيه جديداً وأصيلاً وذات قيمة للمجتمع في الآن نفسه. ويمكن لهذا النتاج أن يظهر بأشكال عديدة ومتنوعة، وذلك وفق وظيفة هذا النشاط أو ذاك ووفقاً لطبيعته أو درجته ومستواه في الأصالة والقيمة والفائدة من أجل المجتمع.²⁸

ولأن هذا النتاج متنوع فيمكن بذلك تصنيفه إلى نتاج محسوس واقعي منفصل نسبياً عن مبدعه: مثل العمل الأدبي، والقطعة المنحوتة، واللوحة الفنية. ونتاج آخر لا ينفصل عن مبدعه: كإبداع الممثل وإبداع الموسيقي وإبداع الراقص. ولعل هذا النوع من النتاج يعكس بوضوح ملامح الشخصية الإبداعية.²⁹

وفي حديثنا عن العملية الإبداعية، يمكننا القول بأنها لا تخرج عن كونها نوعاً من التفكير الإنتاجي، وبالتالي فإنه بالإمكان الربط بين عملية الإبداع والإنتاج الإبداعي باعتباره هو المحك الوحيد الواضح لهذه العملية.³⁰ وفي هذا الاتجاه، يمكن اعتبار النتاج الإبداعي نتاجاً ملموساً للعملية الإبداعية يمكننا من خلاله دراسة مراحل العملية الإبداعية وكشف السلوك الإبداعي للشخصية المبدعة.³¹

ويحق لنا التساؤل في هذا الصدد، عن إمكانية تحديد معيار الفكرة الإبداعية من خلال عناصر المادة التي يتشكل منها الإنتاج الإبداعي؟ وبمعنى آخر هل يمكننا تحديد قيمة العملية الإبداعية انطلاقاً من العناصر المادية التي تساهم في بناء الإنتاج الإبداعي؟

ولعلنا نعني هنا بالعناصر المادية تلك المادة التي تشكل النتاج الإبداعي، فمثلاً عناصر المادة عند الشاعر هي المفردات اللغوية ومجموعة الألوان هي العناصر المادية التي يستخدمها الرسام وأيضا مجموعة الأصوات التي هي أصلاً ذبذبات هوائية أو

العمل وصولاً إلى إتمامه، والواقع أن تقصّي هذه المراحل مسألة صعبة تتطلب من الباحث تتبعاً دقيقاً لكل الظروف التي عايشته فترة إنجاز العمل الفني. وعلى هذا الأساس، فإننا سنحاول في هذا العنصر توضيح الكيفية التي ينشأ بها العمل الفني في ذهن الفنان وصولاً إلى كيفية تقديمه على مسرح الحياة.¹⁹

لقد صنّف علم النفس العملية الإبداعية على أربع مراحل²⁰:

1. مرحلة الإعداد الذاتي «préparation» وتسمى أيضاً مرحلة التحضير وهي مرحلة أولية وضرورية كتأهب لعملية الإبداع.²¹ حيث تتجمع لدى المبدع مجموعة من الأفكار والتداعيات لأنه لا يسيطر عليها، فهي تعبر بسرعة.²²

2. مرحلة البروغ وهي مرحلة تبرز فيها فكرة عامة لدى المبدع وتكرّر نفسها لا إرادياً من حين إلى آخر.²³ وقد تستمر هذه المرحلة فترة طويلة أو قصيرة قد تستغرق لحظات أو دقائق أو أياماً أو شهوراً وحتى سنوات.²⁴

3. مرحلة الإشراف «illumination» وهي مرحلة الوصول إلى الذروة في العملية الإبداعية، حيث تظهر الفكرة فجأة وكأنها قد نُظمت تلقائياً دون تخطيط، وبالتالي يتجلى واضحاً كل ما كان منها في المرحلتين الأولى والثانية.²⁵

4. مرحلة التحقيق والإنجاز «réalisation» وهي المرحلة الأخيرة في العملية الإبداعية فهي تتضمن المادة الخام الناتجة عن المرحلة السابقة التي تكون في طورها الأخير، وعلى الرغم من اعتبار أن مرحلة الإشراف بمثابة الذروة في العملية الإبداعية، إلا أن النتاج لا يكون مقبولاً إلا إذا مرّ في مرحلة التحقيق.²⁶

وتجدر الإشارة في هذا السياق، أن طبيعة مرحلة التحقيق في العملية الإبداعية في المجال الفني مختلفة عن تلك التي في المجال العلمي حيث أن النتاج الإبداعي في وعند مروره من مرحلة الإشراف إلى مرحلة التحقيق يخضع إلى تجارب عديدة من قبل مبدعيه، وبالتالي يكون هذا النتاج رهن نجاح هذه التجارب. أمّا في المجال الفني،

الخلاقة ويروضها على مجاراة القيم المتمثلة أو معارضتها أو استئصال ما فيها أو الإتيان بأمور جديدة³⁶.

وكلما زاد اطلاعه على ذلك واشتد احتكاكه واتّصّاله بأمثاله من البارزين في الفن أو العلم، حاول أن يهجي نفسه منزلة بينهم وقد يتجاوز بيئة مجتمعه الثقافية فيتمثّل بيئات ثقافية أخرى من نوع فنه أو علمه خارج مجتمعه وهذا يزيد في معرفته وقدرته وطاقته الخلاقة³⁷.

نلاحظ ممّا سبق أنّ مفهوم المناخ الإبداعي يحمل في طياته أكثر من معنى، ولعل مصطلح «المناخ» لا يتعارض مع مصطلح «البيئة» أو إن صحّ التعبير «الجو العام». والواقع أننا لا نختير مصطلحا عن آخر في تحريرنا لهذا العنصر من البحث وإنما تولدت لدينا قناعة بأن هذه المصطلحات (مناخ، بيئة، جو عام) تشكل مجموعة من العوامل المؤلدة للإبداع. وبالتالي يمكن القول أنّ المناخ يمثل النماذج والإجراءات اليومية كما يعيشها أو يفهمها أو يفسّرها أعضاء المجتمع ككل³⁸. وعلى هذا الأساس فهو (أي المناخ الإبداعي) يقوم على ثلاث عوامل: البيئة الخارجية، والمناخ الإبداعي الداخلي للأفراد داخل جماعة والتفاعل بين أعضاء الجماعة³⁹.

يتّضح لنا من خلال ما سبق أنّ للمناخ الإبداعي مؤثرات مباشرة في تكوين القدرات المبدعة لدى الفرد وفي العملية الإبداعية في حد ذاتها ولعلّ هذا ما يحملنا للقول بأنّ لهذا المناخ تأثيرا واضحا وجليا في تكوين وترسيخ الإبداع الفني لدى الفرد.

ولقد تعمّدنا ربط العملية الإبداعية بالمناخ الاجتماعي على أساس أنّ الفرد المبدع هو جزء لا يتجزأ من النسيج الاجتماعي لمجتمع ما، وهو في إبداعه لشيء ما في مجاله إنما هو تواصل مع أفراد مجتمعه الذي تتحكم فيه معايير جمالية ومقومات فنية.

ولعلّ في حديثنا عن المناخ الاجتماعي، نجد أنفسنا أمام حتمية مفادها أنّ هذا المناخ يساهم بشكل كبير في تشييد الشخصية المبدعة والتي ترتبط ارتباطا وثيقا بالبيئة التي يعيش فيها. فالمبدع كفرد من أفراد المجتمع يعيش في نسيج اجتماعي مترابط بحيث لا

تردّدات هي عناصر مادة المؤلف الموسيقي. من هذا المنطلق، يمكننا القول بأنّ خصوصية الإنتاج هي التي تحدّد معيار الإبداعية بما لها من وظائف مختلفة سواء كان هذا الإنتاج علمياً أو فنياً^{33,32}.

4. البيئة والمناخ الاجتماعي للإبداع:

ما من شك أنّ الإبداع مرتبط بما تكتنزه ذاكرة الإنسان من موروثات فنية توارثها عبر مراحل عديدة، ولعلّ المبدع بشكل عام يستفيد أيما استفادة من هذا الكنز الثري الذي يحمل مقومات فنية ولدت فيه طاقة إبداعية لا محدودة.

وفي هذا الاتجاه، فإنّ الإنسان وفي علاقته بمجتمعه يتأثر بطبيعة ومقومات بيئته الاجتماعية. لذلك يمكننا اعتبار أنّ الإنسان المبدع يكون عرضة لتأثيرات هذه البيئة والتي يمكن تفصيلها إلى ثلاث بيئات: البيئة الطبيعية من مناخ وطبيعة خارجية والبيئة الاجتماعية من أسرة ومدارس ونظام حكم وبيئة حضارية ثقافية من تراث وعلوم وفنون³⁴.

والواقع أنّ في حديثنا عن هذه البيئات إشارة إلى المناخ الإبداعي الذي يعيش فيه المبدع ويتعايش معه ولعلنا نتساءل هنا عن ماهية المناخ الإبداعي وعلاقته بالمبدع؟

يُستعمل مصطلح المناخ الإبداعي في الأدبيات المتخصصة بتسميات عديدة مثل: المناخ الاجتماعي، والإبداعي، والوضع الإبداعي والعوامل الاجتماعية والاقتصادية والثقافية للإبداع... الخ. إلّا أننا في دراستنا الزاهنة اعتمدنا هذا المصطلح للدلالة على الوسط المباشر والتأثيرات الاجتماعية النفسية والاقتصادية والثقافية والتربوية المحيطة بالفرد³⁵.

وكما سبق أن ذكرنا أنفاً في العنصر السابق أنّ المناخ الإبداعي هو ذلك المناخ الذي يشمل كلاً من البيئة الطبيعية والبيئة الاجتماعية والبيئة الحضارية.

ونشير في هذا السياق، أنّ البيئة الحضارية هي من أبرز البيئات التي تتأثر بها شخصية المبدع ذلك أنّ الإبداع يتحقّق في أحضانها. فالفنان ينشأ ويطلع على ما تضمّ هذه البيئة من تراث وقواعد وقيم، وهنا يُبرز طاقته

يكشف طبيعة الأفراد وقواعد سلوكهم وأنماط حياتهم العملية والفكرية والشعورية.

والفنون التقليدية (الأدب، الموسيقى، الرقص) لها أهمية بالغة تكمن أساساً في دورها الفعال داخل المجتمع وتأثيرها في حياة الفرد اليومية وفي تعدد وظائفها وترابطها العضوي باعتبارها وسائل وأدوات عملية تقوم بإشباع الحاجات الإنسانية المختلفة مادية ومعنوية... وتظهر الأهمية الفائقة للفنون في المجتمعات التقليدية من خلال فهم عالم هذه المجتمعات وأنماط حياتهم وسلوكهم وأساليب إنتاجهم وقواعد تفكيرهم وعالمهم الروحي السحري.⁴⁴

ولما كانت الموسيقى الشعبية من بين الفنون التي تميزت بثرائها وتنوعها في أساليبها وأغانيها ورقصاتها، فإننا نرى أن هذه الموسيقى لا بد أن يكون قد أبدعها فرد من أفراد المجتمع لتنتشر بين العامة وتصبح ملكاً للجميع بعد أن انصهرت في التراث الشعبي. فالأغنية الشعبية مثلاً تكون بسيطة في اللحن والكلمة وتعيش فترات طويلة من الزمن فتنتشر بسهولة وبسرعة في المجتمع فينسى مؤلفها وملحنها وتعيش لتمثل روح الشعب ومعتقداته، طابعه وعاداته وتقاليده، وكلما كانت كلمات الأغنية بسيطة وسهلة الأداء أقبل الشعب على ترديدها والحفاظ عليها بعد أن أصبح لهذا العمل الإبداعي والمتمثل في الأغنية الشعبية دور كبير وأثر واضح في التوجيه الخلقي والاجتماعي وارتباط وثيق بوجودان الشعب وعاطفته ومعتقداته.⁴⁵

فالموسيقى الشعبية هي نتاج لمجتمع ذي تقاليد عريقة، هذا النتاج الذي يحمل في طياته الكثير من الدلالات والرموز التي تعكس ثقافة وتاريخ هذا المجتمع. فمثلاً مناسبة إحياء عاشوراء بالجنوب التونسي⁴⁶، وقد انقطعت منذ أعوام، فإننا نجد فيها أغاني شعبية محملة بموسيقى وكلمات لها دلالاتها ومقاصدها. ذلك أن إحياء عاشوراء يعد من بقايا تقاليد الشيعة الفاطميين منذ تأسيس دولتهم بالبلاد التونسية في أواخر القرن الثالث، ثم رسخت في قبائل الجنوب عند أعراب بني هلال وسليم اثر نزوحهم من صعيد مصر في منتصف القرن الخامس هجري.⁴⁷

يمكن أن يحيا حياة خالية من أي اتصال مع الآخرين، لذلك فإن العائلة تعتبر بيئة، والمدرسة هي أيضاً بيئة وكذلك مكان العمل.. كل هذه البيئات لها تأثير كبير في مجال الإنتاج الفني بصفة عامة من موسيقى وأدب ورسم.⁴⁸

وما من شك أنه توجد علاقة بين البيئة والظواهر الجمالية، فكل جماعة أو طائفة من الناس أنماط فنية معينة تولد وتنشأ في رحابها ولا ترتضي سواها. ولهذا فإنه من الصعب وجود فن لا يحمل طابع البيئة التي نبع منها. ومن هنا يمكننا القول بأن الفنان الذي لا ينتمي إنتاجه إلى مجتمعه لن يضيف إلى تراث ذلك المجتمع شيئاً ولن يكون انتماءؤه له وشعوره به صادقا لأن جذوره لم تمتد إلى أعماق بيئته.⁴⁹

فالفنان له مناخ اجتماعي معين ينتج فيه فنه. فبعض الفنانين ينتجون فناً وهم في وسط الجماهير وحيث الصخب، بينما لا ينتج بعضهم الآخر إلا في الأماكن المغلقة والبعيدة عن الضوضاء، وبعض الفنانين يحبون الموسيقى الهادئة تحيط بهم أثناء انخراطهم في العمل الفني، بينما نجد آخرين ينفرون من أي صوت يحيط بهم، ويحبون الهدوء التام يخيم عليهم.⁵⁰

إن مسألة اندماج الفنان في مجتمعه ليست مستمرة لأن هذا الفنان كثيراً ما يعزل عن المجتمع عزلة مؤقتة يلجأ إليها في أوقات الإبداع. ولكنه سرعان ما يعود ليرتمي في أحضان مجتمعه فيعوض بذلك عن تلك العزلة ويقدم إنتاجه الإبداعي، إلى أن تأتيه أفكار إبداعية جديدة فيعود إلى تلك العزلة من جديد ويتكرر هذا المنوال طول حياته.⁵¹

الإبداع الفني في الموسيقى الشعبية

إن الفن هو لغة قابلة للفهم والاتصال تخلق صوراً مركبة على المحيط الاجتماعي وتخترل الخبرات والتجارب المترابكة داخلياً لتحديثنا عن الإنسان التقليدي، عن محيطه الطبيعي والاجتماعي، وعن حياته وعن ثقافته وعن تراثه، وعن علاقاته الاجتماعية. وبالتالي فإن الفن

مواطن الإبداع الفني في الموسيقى الشعبية من خلال بعض الممارسات الاحتفالية بمنطقة «منزل شاكر»:

أولاً: تقديم منطقة البحث:

«منزل شاكر» هي إحدى معتمديات ولاية «صفاقس» والتي تقع غرباً على مسافة 44 كلم، وتحتل موقعا جغرافيا متميزا على أساس أنها تجاور ثلاث ولايات: ولاية «القيروان» وولاية «سيدي بوزيد» وولاية «المهدية».

تحد منطقة «منزل شاكر» من الشمال كل من معتمدية «هيرة» و«شربان» من ولاية «المهدية» ومعتمدية «الشرازة» من ولاية «القيروان»، أما من الجنوب فنجد معمديتين هما «عقارب» و«بئر علي بن خليفة» ثم وفي الشرق، نجد كلا من معتمدية «الجنشة» و«صفاقس الجنوبية»، لتحدها من الغرب معتمدية «الرقاب» من ولاية «سيدي بوزيد». وحسب آخر إحصائية مدنا بها مكتب أرشيف معتمدية «منزل شاكر»، فإن عدد السكان بهذه المنطقة هو 34119 متساكنا منهم 17179 من الذكور و16940 إناثا.

إن الاسم القديم لمنطقة منزل شاكر هو «ترياق» «Teryaga» وقد أجمعت الروايات على هذا المصطلح إلا أنها اختلفت في مدلوله، حيث أن هناك من يقول بأن هذه المنطقة كانت تدعى «ترياق» لصعوبة الحياة بها وملوحة مائها⁵⁷، ورأي آخر يقول بأن المنطقة سُميت بـ«ترياق» نسبة إلى نبات يسمى بـ«الترياق» كان متواجدا بالجهة وهو ذو طعم مر يداوى به من لدغ الحيوانات السامة⁵⁸.

وبالرجوع إلى معجم «لسان العرب»، فإن «الترياق» بكسر التاء هو دواء السموم... وكانت العرب تسمي الخمر ترياقا و«ترياق» لأنها تذهب الهم⁵⁹.

ولئن اختلفت الروايات في مدلول الاسم القديم للمنطقة، فإنها تتفق على اسم واحد وهو «ترياق» الذي استُبدل باسم «منزل شاكر» كنتيجة للدور الفعال لأبناء الجهة خلال الحركة الوطنية ضد المستعمر الفرنسي وذلك تخليدا لروح الزعيم الوطني الهادي شاكر^{60,61}.

هذه الفعاليات هي عبارة عن مأتم يُقام من أجل مقتل الحسين. فتجتمع النسوة والفتيات في مكان معين بعد صلاة العشاء ويبدآن لقاءهن واقفات منشدات أنشودة الندب⁴⁸ التي يقلن فيها:

العَيْنُ 49 يَا شَيْبَاتُ 50 عَلَّ نُبِينَا قَالُوا مَاتَ

العَيْنُ يَا شَيْبُ 51 عَلَّ نُبِينَا مَا هُوَ عَيْبُ 52

العَيْنُ يَا شَيْبُ الْجَنَّةِ عَلَّ نُبِينَا مَا هُوَ مَنَّا 53

وَاللِّي مَا تَظْهَرُ تَلْعَبُ 54 يَعْطِيهَا شَوْكَةً عَقْرَبُ 55

إننا وإن أشرنا انفا إلى مبدع الموسيقى الشعبية فإننا نعني به ذلك الفرد الذي هو في الأساس ينتمي إلى مجتمعه فيكون حتما قد انغمس في فكره وعقيدته وثقافته وهذا ما يؤدي إلى تشكيل شخصيته الإبداعية واقتنائها بوجدانه وطباعه ومزاجه. وفي هذا الاتجاه يمكننا القول بأن شخصية المبدع في هذا المجال تنعكس على العمل الفني الذي أبدعه فيتبناه مجتمعه ويتداوله ويحافظ عليه.

ومن هذا المنطلق، ومن موقع تخصصنا العلمي في «اثنولوجيا الموسيقى»، نحقق لنا دراسة الإبداع الفني في الموسيقى الشعبية وذلك بمعالجة الجوانب المشخصة والمتمثلة من ناحية في العمل الإبداعي (الأغنية الشعبية) الذي أبدعه الفرد لمجتمعه فيكون بذلك جزءا من الثقافة الشعبية، ومن ناحية أخرى في الظروف المحيطة بالشخصية المبدعة وبالعملية الإبداعية وما إلى ذلك من عناصر الإبداع الفني بشكل عام.

والواقع أن دراستنا للإبداع الفني في الموسيقى الشعبية كانت وليدة رأي يقول بأن كل ما يصدر عن الإنسان، سواء أكان فكرة أو إنجازا، يمكن اعتباره عملا إبداعيا حتى وإن لم تنطبق عليه كل المعايير والمتطلبات الخاصة التي تحدد العمل الإبداعي بالمعنى الدقيق للكلمة⁵⁶.

وأمام هذا الرأي، فإننا نرى بأن الموسيقى الشعبية هي الموسيقى التي استوحاها مبدعها من مجتمعه فتعبّر عن ذوقه ومشاعره، وهي كغيرها من أنماط التعبير الفني عمل إبداعي تنصهر فيه عناصر متداخلة كاللمعة واللحن والمبدع والمتلقي.



ففي المولد النبوي الشريف تُقام مجالس دينية يُرثل فيها القرآن الكريم، وبالتالي يجتمع شيوخ وكهول وشباب المنطقة في هذا الحدث الديني، كما يقع إعداد أكلة خاصة بهذه المناسبة الدينية وهي «العصيدة»⁶³.

أما الاحتفال برأس السنة الهجرية فهو لا يختلف كثيرا عن المولد النبوي الشريف على اعتبار أنه يُرثل فيه القرآن أيضا في هذه المناسبة. إلا أنه يقع إعداد أكلة تسمى بـ «المُلُوخِيَّة»⁶⁴.

وفي ما يخص يوم عاشوراء فإن الاختلاف في الاحتفالين السابق ذكرهما يكمن أساسا في الأكلة التي يقع إعدادها حيث يتم طهي «الكشكشي» بالكركوش»⁶⁵.

أما بالنسبة لزيارة مقام أحد الأولياء الصالحين، فإن هذا الاحتفال يكون على نطاق شعبي واسع حيث يشارك فيه جميع أفراد مجتمع منطقة منزل شاكر. وقد نجد في بعض زيارات الأولياء الصالحين عادات وتقاليد خاصة لكل ولي صالح. وبشكل عام، وعند زيارة مقام ولي، يقوم الزائر بجلب ذبيحة ليتم توزيعها على الفقراء، بعد ذلك يقوم بزيارة الضريح فيدعو ما شاء من الدعاء ثم تحتتم هذه الزيارة بإقامة حضرة تلشد فيها بعض المدائح لهذا الولي⁶⁶.

ما من شك أن منطقة «منزل شاكر» لها تاريخ قديم كغيرها من المناطق التونسية، إلا أننا وأمام ندرة المصادر وشرح الروايات الشفوية، وجدنا صعوبة في التعقق في تاريخية المنطقة، لذلك حاولنا قدر المستطاع تقديم لمحة تاريخية، حتى وإن بدت مقتضبة، إلا أنها تقدم لنا فكرة حول ماضي وتاريخ منزل شاكر.

ثانياً: لمحة عن بعض الممارسات الاحتفالية بمنطقة «منزل شاكر»:

إن لمنطقة منزل شاكر عادات وتقاليد⁶² تداولتها الأجيال عبر سنين عديدة. وهي عادات قد تختلف وقد تتشابه من عمادة إلى أخرى. ولعلنا نعني بالعادات والتقاليد في هذه المنطقة تلك المرتبطة بالممارسات الاحتفالية الدينية منها والديوية فضلاً عن بعض المجالات الأخرى كموسم جني الزيتون.

عديدة هي الاحتفالات بمنطقة منزل شاكر وهي احتفالات عادة ما تكتسي صبغة شعبية أي يشارك فيها عامة الناس وأخرى تتخذ إطاراً ضيقاً وهو العائلة.

ومن هذه الاحتفالات نذكر الاحتفال بالمولد النبوي الشريف ورأس السنة الهجرية ويوم عاشوراء بالإضافة إلى الحضرة التي تُقام في إحدى أضرحة الأولياء الصالحين مصاحبة ببعض الطقوس.

يدي ورجلي العروس من طرف «الحناية» وسط حضور مجموعة من النسوة.

مَدِّي إيدِكْ لِلْحَنَاءِ اَرْخْ⁷⁴ لَدِّي

يَا أُمُّ الْخَوَاتِمِ الدَّهْبِيَّةِ

مَدِّي إيدِكْ لِلْحَنَاءِ وَاَرْخِ الصُّوَايِعِ

يَا أُمُّ الْخَوَاتِمِ بِالطَّايِعِ⁷⁶

نَهَارُ «الصُّخَابِ»: يوم تحضير وترتيب «الصُّخَابِ»⁷⁷ في شكل عقود لتزين بها العروس في الليلة الكبيرة.

نَهَارُ الرَّاحَةِ: في هذا اليوم، يأخذ أهل العروسين نصيبهم من الراحة، كما يتم التحضير لمظهر العريس ولباسه استعدادا للاحتفال بالليلة الكبيرة.

الليلة الكبيرة: تكون هذه الليلة بمثابة ختام سهرات العرس بمنطقة منزل شاكر، حيث يتم منذ صباح هذا اليوم عملية «العَرْضَان» أي دعوة الأهالي للحضور وتوزيع الطعام عليهم. كما يقع تشييد «بيت الشعَر» ليكون بمثابة الركن الذي سيخصص للاحتفالات في هذه الليلة⁷⁸ وفي عشية هذا اليوم يقع تحضير «الجُحْفَة»⁷⁹ من طرف أهل العريس لتتوجّه بعد ذلك إلى بيت العروس فتحملها إلى مقر الاحتفال بالعرس.

بالنسبة للختان:

مرحلة شراء الكسوة: حيث يتم شراء كسوة المطهر وعرضها على الأهل.

مرحلة «الحَمَام»: يقع فيها الذهاب إلى الحمام واصطحاب «المطهر» رفقة الأهالي والأقارب من النسوة اللَّائِي يقمن بالغناء وهو ما يسمّى بـ«الجَرَاد».

مرحلة «الجَنَّة»: وهي المرحلة التي يتم فيها وضع الحنّة على يد «المطهر» ليقع الاحتفال بعد ذلك في السهرة صحبة فرقة «المَرَاوِدِيَّة»⁸⁰.

مرحلة «الظُّهُور»: وهي المرحلة الأخيرة في هذا الاحتفال حيث يقع ختان الولد نهارا والاحتفال بذلك ليلا.

وإلى جانب هذه الاحتفالات التي تتخذ طابعا دينيا في ممارساتها، نجد أيضا الاحتفال بالعرس التقليدي والاحتفال بالختان اللذين يعتمدان على مراحل عديدة وهي⁶⁷:

بالنسبة للعرس التقليدي:

يقام العرس التقليدي على مراحل وهي:

الجبهيّة: يقوم أهل العريس بخطبة أهل العروس من أبيها بعد أن يقع اختيارها من طرف الأم، ثم يتم تحديد قيمة الشرط بين الأهلين لتقرأ الفاتحة فتعقبها زغاريد النسوة إعلانا عن رضا العائلتين بهذه المصاهرة.

خُذِي نِدْكَ مِنْ نَدَّة⁶⁸

يُدِيرُ⁶⁹ وَرْدَةً عَلَى خَدِّهِ

غَرِيْسُكَ خَارِجٌ مِنْ دَارِهِ

وَالْوَرْدُ دِيمِينَا وَيُسَارُهُ

عَرُوسُنَا انْشَاءَ اللَّهُ نَوَازَةً

يَفِي وَسَطَ قُلُوبِ النِّغَازَةِ⁷⁰

يَا عَرُوسُنَا نُوصِيْكَ وَصَايَةِ

إِذَا نَدَّ هَوْلُكَ⁷¹ عَلَى غَفْلَتِ

قُوْلِي نَعْمَ مَا تَقُوْلِي لَا

نَهَارُ الْكُسْكُسِي⁷²: يعتبر هذا اليوم الانطلاقة الفعلية للعرس حيث يتم فيه رحي القمح و«الشعير»، ثم تأتي عملية «التكسكيس» من طرف النسوة في جو احتفالي بهيج.

نَهَارُ تَشْعِيلِ النَّجْمَةِ: يقع إشعال كومة من الحطب في هذه الليلة للدلالة على بدء سهرات العرس.

نَهَارُ الْكُسُوة: وهو يوم جلب كسوة العروس من طرف أهل العريس والمتمثلة في مجموعة من الحلّي الفضّي، بالإضافة إلى «العلاقة»⁷³ والتي تحتوي على مجموعة من الأدوات اللازمة لزينة العروس.

نَهَارُ الْحَنَاءِ: هي الليلة التي يتم فيها تخضيب

هذا ما يفسر شيوع هذا النمط الغنائي لدى أهل المنطقة وتواجده في مختلف احتفالاتهم.

يكون غناء هذا النمط مصاحبا بألة إيقاعية عادة ما تكون آلة «الدربوكة»⁸³ والتي كثيرا ما نجد «الغنائية» هي التي تنقر عليها. أما فيما يتعلق بالمواضيع التي تتناولها أغاني الجُرَاد فهي متعددة لعل أبرزها تلك التي تهتم بإبراز صفات الرجل كالعريس أو أحد الحضور في المحفل، إلى جانب موضوع حقوق المرأة وذلك بالمطالبة ضمناً بمستحققاتها في الحياة ورغبتها في الخروج من سيطرة الرجل. وقد أفادت إحدى المخربرات⁸⁴ أن هذا النمط الغنائي يلازم المرأة بمنطقة منزل شاكر في بيتها وفي عملها وفي احتفالاتها شأنها شأن باقي نساء الأرياف، وبالتالي يمكن القول بأن «الجُرَاد» يمثل للمرأة متنقسا للترويح عن نفسها أمام مشاغل الحياة ومصاعبها.

2. دراسة الجانب الأدبي:

النص الشعري للجُرَاد:

ويا ضلّة على نبينا

وعلي جانا وهنّا

ومرحبا باللي جانا

وأهلا وسهلا ومرحبا

وهروا وأحمولا عرسا

والوهرة لبابا وجده

وباني الدار ومعلّاه

وخويا غزال يلعب فيها

ولأعضفور الجرّدة

وينقّر من ورّدة الوردة

ونجيب غنايا ونقولا

في حمة ماهوش خسارة

وحنة عضفور الجرّدة

وينقّر من ورّدة بيض

وحياة الرأس نايّا وهو

ثالثاً: مقارنة تحليلية لعناصر الإبداع الفني في جُرَاد «ع المشمومة»:

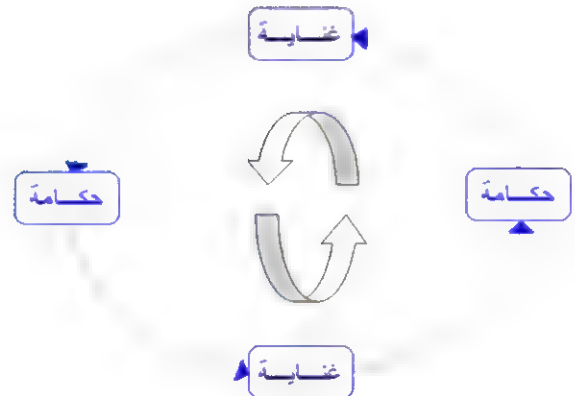
1. التعريف بالنمط الغنائي: «الجُرَاد»:

يعرف أيضا بـ «التّجليب» أو «التّجريد»، وكلاهما يحمل نفس المعنى. و«الجُرَاد» لغة هو مصدر من فعل جَرَدَ يُجَرِّدُ تجريدا، وجرد الشيء يجرده جردا وجرده: أي قشره. وجرد الجلد يجرده جردا أي نزع عنه الشعر. ويقال رجل أجرد أي لا شعر عليه. وجرد الكتابة أي عراها من الضبط والزيادات والفواخ⁸⁵.

أما اصطلاحا فإن «الجُرَاد» هو نمط غنائي يتميّز عن الصوت بمصاحبته لألة إيقاعية، وهو غناء يؤدي من طرف النسوة طيلة أيام العرس التقليدي. وتسمى المرأة التي تؤدي هذا النمط بـ «الغنائية» أو بـ «المجرّدة». أما النسوة اللاتي يرددن من وراء هذه الغنائية فيطلق عليهن اسم «الحكّامة».

ومن هذا المنطلق فإن «الجُرَاد» يمكن اعتباره نمطا غنائيا جماعيا يعتمد في أدائه على التناوب بين الغناء الفردي (الغنائية) والغناء الجماعي (الحكّامة).

ونورد فيما يلي رسما بيانيا نوضح فيه طريقة تداول الغناء بين «الغنائية» و«الحكّامة» المعتمدة في أداء الجُرَاد:



وحسب ملاحظتنا الأولية، والتي دونها في خضم عملنا الميداني، فإن هذا النمط الغنائي يعتمد طيلة أدائه على جملة لحنية واحدة تكون في الظاهر بسيطة⁸⁶، تتكرّر في مختلف الأبيات الشعرية، ولعل

بالشَّهامة والأخلاق وما إلى ذلك من الصفات
الحسنة لدى أفراد العائلة.

شرح المفردات:

المفردات	الشرح
المشمومة	باقة من زهرة الفل أو الياسمين
معلأها	مُشيدها
هُورُوا	أقبلوا
قُطْعِيَّة	أصحاب السوء
حجاب الله	ستر الله
تُحْضُ	تجوز
فُرْنْدَسْ	سريع
الحنانة	الغالية
معاميره (جمع معمورة)	المعمورة هي بيت صغير يشيد من الحطب
الوفرة	الوقاز

الشكل الخارجي للنص الشعري:

حسب ما ورد في النص الشعري ومن خلال أسطره
الشعرية فإن الشكل الخارجي لهذا النص بدا وكأنه
شبه منتظم على مستوى تواتر الروي فيه ذلك أننا لم
نجد التزاماً تاماً بروي موحد للأسطر الشعرية. حيث
أننا نجد في بعض الأحيان أتباعاً لروي معين مثال ذلك:

وَلَا نَبْكِي لَا نَقُولُ شَبِيهَ

شَطْرِ الدَّوَارِ شَطْرَةَ لَيْمَ

وَتَمَرِيَّتِي جَمَالِيَّةَ

وَحَيِّدِ الْبَلِي هَا غَالِيَّةَ

وقد نجد أحياناً أخرى عدم الالتزام والتقيد بنظام
الروي الموحد مثال ذلك:

يُضْرِبُهَا وَمَا يُطِيشُ فِيهَا

نَايَا الرَّاجِلِ مُوشَ مَرَا

وَحَمْدَهُ رَأَتْهُ الْخَرِيَّةَ

وَبَيِّكُ يَا غَزَالَ الصَّخْرَةِ

يَرْتَعُ وَيَرْوُحُ وَحْدَهُ

وَيَا بُرْيِكَ سَلَّمَ حَمْدَهُ

سَعْدِي وَعُطَانِي الْمَوْلَى

قِدَّوَا الْقَنْ قِدَّوَا كَارَهُ

وَلَدِ الْعَرْشِ عَلَى كُبْرِهِ

نَهْزُ مَا كَبَدِيَّ

لَا ثَمَّةَ طُفْلَةٍ قُطْعِيَّةَ

خَوَانِي ثَنِيْنُ حَيِّ ثَلَاثَةَ

أَسْمَا اللَّهَ وَالْخُوفَ مِنْ اللَّهَ

وَنَجِيْبَ غَنَايَا وَنُقُولَهُ

وَيَفِي حُويَا مَا هُوشَ حُسَارَةَ

وَيَعْرِفَنِي وَمَا يُطِيشُ فِي

يَا حَجَّابَ بَرَّةَ وَإِيَجَهْ

وَيَا حَبَابِي يَا شَرَعَ اللَّهَ

وَمَا دَايِمَ كَانَ وَجْهَ اللَّهَ

وَلَا نَبْكِي لَا نَقُولُ شَبِيهَ

شَطْرِ الدَّوَارِ شَطْرَةَ لَيْمَ

وَتَمَرِيَّتِي جَمَالِيَّةَ

وَحَيِّدِ الْبَلِي هَا غَالِيَّةَ

الموضوع:

أخذ النص الشعري لهذا النموذج الغنائي غرض
الغزل والوصف والمدح، حيث أنه وقع اعتماد العديد
من الصور الشعرية التي تصف وتعدد تارة محاسن
العريس وتارة أخرى خصال الأخ والأحباب من
العائلة. كما نجد معاني تدل على التباهي والتفاخر

وَلَا عَصْفُورَ الْجُرْدَةِ

وَيَنْشُرُ مِنْ وَرْدَةِ الْوَرْدَةِ

إن تشبيه الأخ بالعصفور وتواجده في الحديقة وهو يتنقل من وردة لأخرى، صورة شعرية تعكس حالة المرح التي يعيشها هذا الأخ وكذلك حالة العشق التي يعيشها الشاعر. والملاحظ في هذه الصورة الشعرية هي تلك اللوحة الطبيعية التي نقلتها بعض المفردات كـ «الجرْدَة» و «الوردَة» و «العصفور».

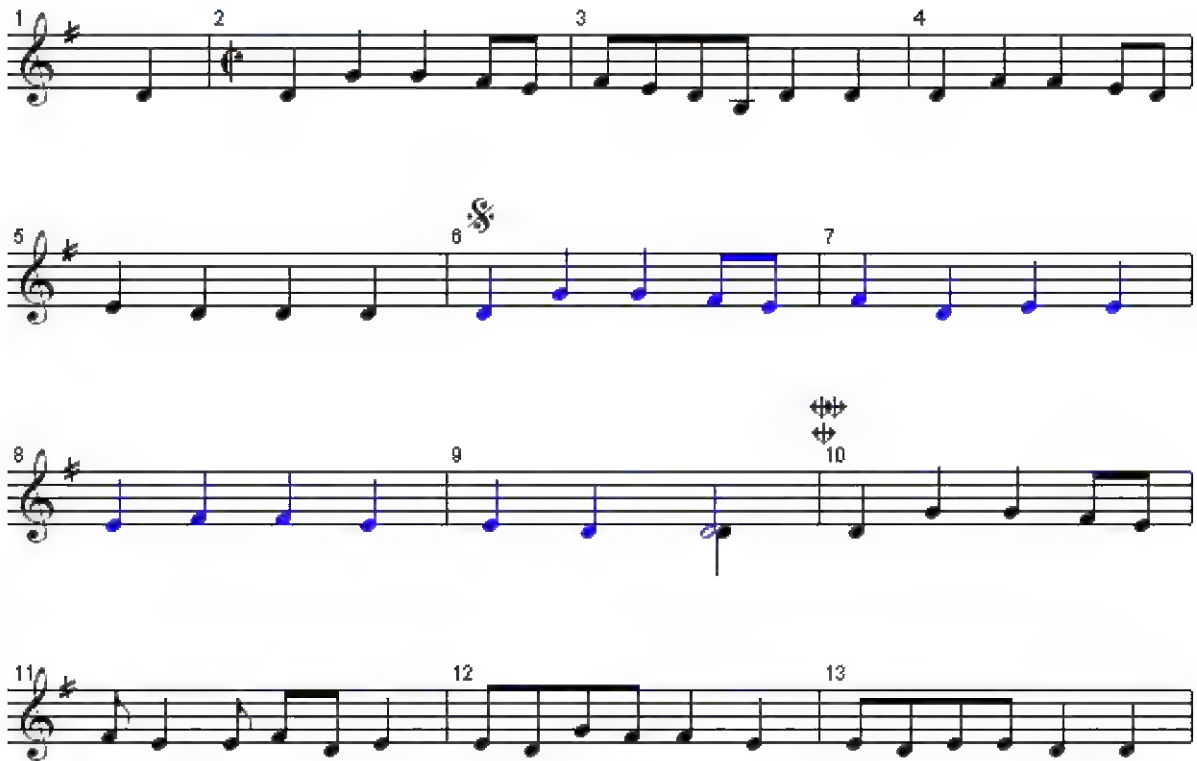
وفي موضع آخر من النص الشعري نجد تشبيهاً بالغزال للأخ، فقول:

وَبَانِي الدَّارِ وَمُعْلَاهَا

وَحَوِيَا غَزَالٌ يَلْعَبُ فِيهَا

3. دراسة الجانب الموسيقي:

النص الموسيقي⁸⁵:



وَحَيَاةَ الرَّاسِ نَائِيًا وَهُوَ

يَضْرِبُهَا وَمَا يُطِيقُشْ فِيهَا

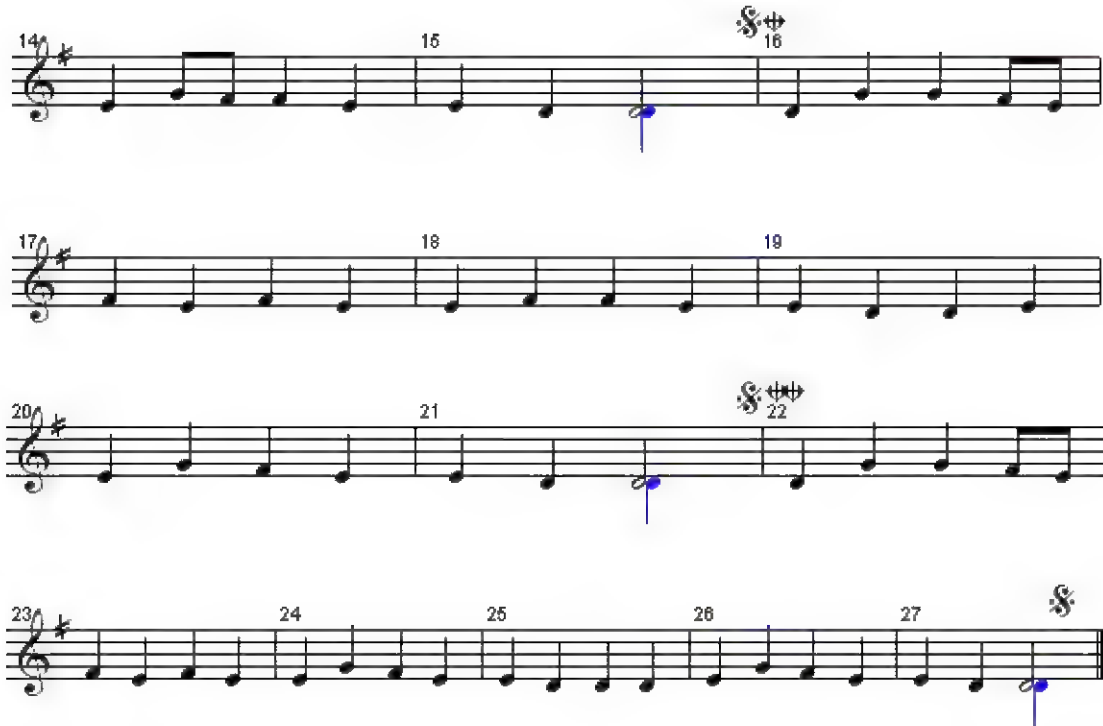
نَائِيَا الرَّاجِلُ مُوشٍ مَرَا

وَحَمْدَهُ رَأَتْهُ الْخُرَيْتُ

إبداعية النص الشعري:

في محاولة منّا لاستخراج مواطن الإبداع الشعري في هذا النموذج الغنائي، سنتطرق إلى دراسة بعض الصور الشعرية والبحث في جمالية المفردات المشيدة لهذه الصورة. ومن البديهي القول بأن النص الشعري هو لشاعر مجهول على اعتبار أن المضمون الأدبي لهذه الأغنية قد تم تداوله شفويا وتناقله بصفة تلقائية لا شعورية بين الأجيال دون بحث عن صاحبه.

لقد احتوى هذا النص الشعري جملة من الصور الشعرية التي اعتمدت على أسلوب الاستعارة والتشبيه مثال ذلك:



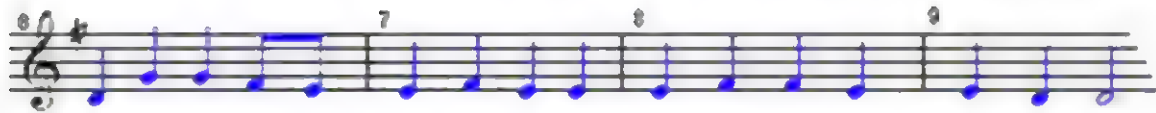
ع المشمومة، التي تسبق كل بيت شعري على مدى كامل الأغنية.

والجدير بالذكر أن هذه الوحدة اللحنية قد اشتملت على عشر مقاييس خُصّصت الأربعة الأولى منها على لفظ «ع المشمومة»، وقد تمّ أدائها من طرف المجموعة الصوتية (الحكام).

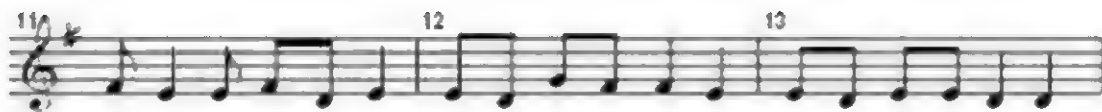
التحليل اللحني:

اعتمادا على التسجيل الصوتي، توصلنا إلى استنتاج، أن هذا النموذج الغنائي يمثل وحدة لحنية متكاملة تمت إعادتها 65 مرة.

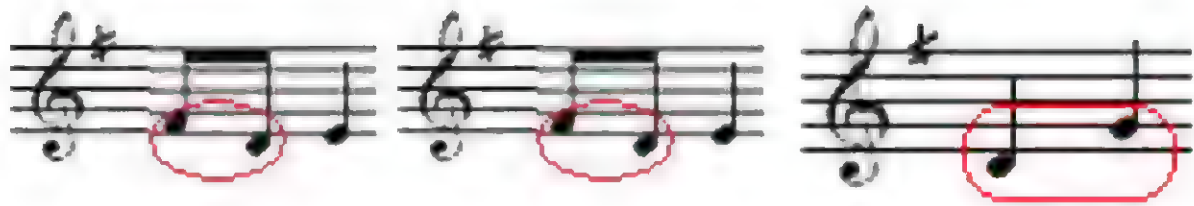
وقد اشتملت هذه الوحدة اللحنية على بيت شعري بالإضافة إلى اللازمة الشعرية، إن صحّ التعبير.



أما فيما تبقى من مقاييس، فهي للبيت الشعري الذي تمّ أدائه بصفة فردية من طرف امرأة (الغناية).



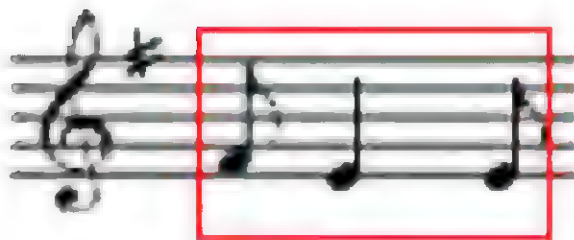
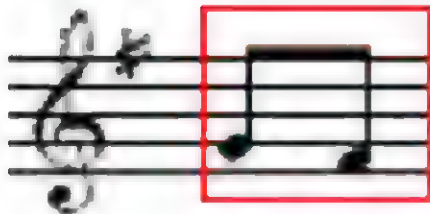
إنَّ أبرز ما يميّز هذه الوحدة اللحنيّة هو احتواؤها على انتقالات رباعيّة (راي / صول) وثلاثيّة وأخرى ثنائيّة (راي / مي)



كما تميّزت بتركيزها على درجة الدوكاه وهذا ما يؤكّد لنا بأنّ هذه الأخيرة تمثّل درجة ارتكاز لحن هذا النّمودج الغنائي، هذا بالإضافة إلى التركيز أيضا على درجة الـ «مي» وذلك في بعض المواضع من الخطّ اللحني العام من هذا المثال الغنائي.



أما بالنسبة للخلايا الإيقاعيّة فقد استخرجنا النماذج التالية:



والجدير بالذكر أنّ الحركة الإيقاعيّة لأداء المثال الغنائي حسب ما ورد في الوثيقة المسموعة كانت في نسق

- المجال الصّوتي:

اعتمادا على التّرقيم الموسيقي فإنّ المجال الصّوتي لهذا المثال الغنائي يمتدّ من درج «الكوشّت» إلى درجة «النّوا».

- التّحليل الإيقاعي:

اعتمادا على التّسجيل الصّوتي، لاحظنا أنّ أداء المثال الغنائي كان موزونا، ذلك أنّنا تحسّسنا نبضا إيقاعيّا عند الغناء وبالتالي فقد توصلنا إلى تحديد دورة إيقاعيّة تحتوي على بيضاوين لذلك فإنّ الدّليل الإيقاعي الذي اعتمدناه عند التّدوين الموسيقي كان ♩.

وفي هذا السّياق تجدر بنا الإشارة إلى أنّ غناء المرأة كان باعتماد أسلوب ما يُعبّر عنه موسيقيا «أنكروز» «anacrouse»، وقد أكّد لنا هذا التّحليل الإيقاعي أداء المجموعة الصّوتيّة (النّسوة) حيث أنّ بداية أدائها كان في آخر وقت من أداء المغنيّة.

تصاعدي بحيث أنّ في بداية الغناء كانت الحركة الإيقاعيّة متوسطة السرعة = 91 لتكون في الأخير سريعة = 120. علاقة الإيقاع اللفظي في النص المغنى بالإيقاع الموسيقي:

الملفوظ الشعري	ويا حباي يا شرع الله	وما دايما كان وجه الله
الملفوظ المغنى	نُسوة	مدالاع
الوزن الموسيقي		

الله	
الملفوظ الشعري	ل
الملفوظ المغنى	ل ل

إبداعية البناء الموسيقي:

اعتمادا على الوثيقة المسموعة (التسجيل الصوتي)، فإن جرّاد «ع المشمومة» استغرق أدائه 12 دقيقة و44 ثانية. وقد احتوى البناء الموسيقي لهذا الجرّاد على أربع عناصر فنية تمثلت بالأساس في الغناء والتصفيق والزغاريد والمصاحبة بالة الدربوكة.

شكلت هذه العناصر المشهد الخارجي لجرّاد «ع المشمومة»، والتي ساهمت إلى حد كبير في خلق جمالية على مستوى التنفيذ الموسيقي لهذا الجرّاد.

ونورد فيما يلي رسما بيانيا نوضح من خلاله تطوّر مسار البناء الموسيقي لجرّاد «ع المشمومة» انطلاقا من عناصر فنية متنوّعة بين الإيقاع والزغاريد والتصفيق والغناء:

استهل جرّاد «ع المشمومة» بالغناء الذي تراوح بين فردي وآخر جماعي. وهذا ما يُعتبر خاصيّة من خاصيّات هذا النمط الغنائي الذي يعتمد أدائه على التناوب بين الغناء الفردي (الغنائية) والغناء الجماعي (الحكامة). وتجدر الإشارة في هذا الصدد إلى أن أداء

يتّضح لنا من خلال تحليلنا للملفوظ الشعري وللملفوظ المغنى وعلاقتهما بالوزن الموسيقي، أنّ البيت الشعري من الأغنية تضمّن أربعة عشر مقطعا لفظيا، بحيث أنّ كل شطر من هذا البيت احتوى على سبع مقاطع. وبالتالي يمكننا الإقرار بوجود التناظر على المستوى الكمّي للمقاطع في الملفوظ الشعري.

وعلى اعتبار أنّ الوزن الموسيقي المعتمد في أداء هذا المثال الغنائي «ع المشمومة» اتخذ البيضاء كوحدة إيقاعيّة (Φ)، فإننا تعمّدنا اختيار السوداء كوحدة لتحديد النقرات في الملفوظ المغنى، وذلك تسهيلا لعملية التحليل، ولعلنا بهذا التمشي المنهجي نحاول إبراز عملية التطويع الحاصلة بين البيت الشعري والوزن الموسيقي سواء أكان هذا التطويع بتمديد بعض المقاطع اللفظيّة أو بإضافة مفردات أو ترنّمات حتى يستقيم الوزن الموسيقي مع الملفوظ المغنى.

فمثلا وقع إضافة كلمة «ع المشمومة» في بداية البيت وترنّمات «يا لالا» في آخره. وتبقى هذه الإضافة بهدف استقامة الوزن الموسيقي مع هذا البيت الشعري. أمّا على مستوى ما تم تمديده، فإنه وقع تمديد مقطع «له» وذلك بإضافة نقرة خلال لفظه مغنى.



خاتمة:

على مستوى الدّقيقة الثّانية من المدة الزّمنية المستغرقة في أداء جُرّاد «ع المشمومة»، ظهر عنصر جديد وهو الإيقاع والذي تمثّل في حضور آلة الدّربكة ليصاحب الغناء بقيّة الجُرّاد، ولعل أبرز ما يجب الإشارة إليه هو ذلك النّسق النّصاعدي الذي شهدته الحركة الإيقاعيّة للوزن الموسيقي وكنا قد بيّنا ذلك أنفاً في التحليل الإيقاعي.



على تلك الدراسات العلمية التي اهتمت بدراسة الإبداع والعملية الإبداعية في مفاهيمها ونظرياتها وكذلك البعد الميداني العملي أي الاعتماد على الميدان

كما نطلق لدراسة النمط الغنائي من حيث هو ممارسة موسيقية تتفاعل فيه عناصر فنية متعددة تكون هي بدورها الفاعلة في تشكيل الإبداع الفني بشكل عام لهذه الممارسة.

ويشكل عام، وعلى مستوى الجانب الموسيقي في مختلف التنتاجات الإبداعية التي قمنا بتحليلها، لاحظنا أن اللحن الأساسي لكل من الأنماط الغنائية تكوّن من جمل قصيرة تحتوي على حركات لحنية «بسيطة» وانتقالات صوتية مختلفة ومتنوعة بين الثنائيات والثلاثيات والخماسية وقد انحصرت أغلبها في مسار لحن لا يتعدى الخمس درجات من السلم الموسيقي، ومهما تكن «بساطة» ألحان هذه الأنماط الغنائية فإنها تنقل إلينا إبداعاً فنياً يتسم بالتلقائية وهو ما جعلها مميزة في بنائها العام بدءاً من مضمون النص الشعري مروراً بالصياغة اللحنية وصولاً إلى أسلوب الأداء.

وواقع، أننا تعمّدنا اختيار ثلاث أنماط غنائية متداولة في مجتمع منزل شاكر في أفرانهم وأترانهم والمتمثلة أساساً في نمط «الضوت» و«الجزاد» وكذلك «الأغنية الشعبية». والجدير بالذكر أنّ دراستنا لهذه الأنماط كانت في سياقها الطبيعي التي مورست فيه وانبثقت منه ونعني بذلك «العرس

الهولامش.

1. عبد الله (علي)، "وظيفة اللحن الشعبي في غناء الطفولة"، الحياة الموسيقية، ع. 35، وزارة الثقافة، دمشق، سورية، 2005، ص. 14.
2. الجرجاني (علي بن محمد شريف)، كتاب التعريفات، طبعة جديدة، بيروت، مكتبة لبنان، ساحة رياض الصلح، 1985، ص. 6.
3. آية عدد 117 من سورة البقرة.
4. آية عدد 2 من سورة العلق.
5. قوله تعالى: ﴿رَبِّيعِ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَإِنَّا قُلِّيْ أَمْرًا خَافَتْهُ قُلُوبُهُمْ لَهُ كُنْ فَيَكُونُ﴾ (سورة البقرة، آية عدد 117)
6. ابن منظور (جمال الدين)، لسان العرب، مج. 2، طبعة جديدة محققة، بيروت، دار صادر، ص. 37.
7. المعجم الوسيط، ط. 4، مجمع اللغة العربية، الإدارة العامة للمعجميات وإحياء التراث، مكتبة الشروق الدولية، 2004، ص. 43.
8. خزنار (عابد)، الإبداع، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1988، ص. 3.

أ. رضي السمّاك - البحرين

لمحات من تاريخ وتراث الموسيقى العربية

لم يأت نهوض الحركة الفنية للغناء والموسيقى العربية الذي شهده تاريخنا المعاصر، بناءً من عصر النهضة العربية في أواخر القرن التاسع عشر، ومروراً بالربع الأول من القرن العشرين، وانتهاءً بنهاية الربع الثالث منه حيث بدأ العد التنازلي لأقول عصرها الذهبي؛ نقول: لم يأت هذا النهوض من فراغ لولا أنه وليد تراث فني عظيم العراق يضرب بجذوره التاريخية القريبة إلى حضارتنا العربية الإسلامية التي كانت بدورها وريثة تراث من فنون الحضارات الكبرى التي نشأت على أراضي الوطن العربي، وعلى الأخص في مشرقه، كالفرعونية في مصر والبابلية والسومرية في وادي الرافدين.

واللافت قيمة خاصة مشتركة لنشأة الموسيقى ليست بين الحضارة العربية - الإسلامية والحضارات التي سبقتها فحسب، بل وبينها مجتمعة وبين سائر الحضارات الموسيقية العالمية؛



المطرب أغنيته، وهذه ما هي إلا صورة من صور التداخل في اللفظ والمعنى بين القصيدة والأغنية.

كما يُضيف زكريا بأن الرقص مرتبط بالموسيقى منذ أقدم العصور ولا يكاد يوجد حد فاصل في التجارب الفنية التي تتسم حياتها بالبساطة، وكان جزءاً لا يتجزأ من صميم الشعائر الدينية التي تؤديها الشعوب البدائية⁶. وليس مصادفة أن جمع أبو الفرج الإصفيهاني في كتاب واحد يُعد أهم المراجع في تاريخ الغناء والشعر العربيين معاً وأسماه «الأغاني». وقد فطن الموسيقيون العرب لأوزان الشعر العربي الدقيقة الضبط في توافقها وتوقيتها مع الإيقاع الموسيقي مما ساعد في أن يكون ذلك أحد الأسس الهامة في نهضتهم الموسيقية. ويصف الباحث الموسيقي العراقي فوزي كريم علاقة الشاعر بالموسيقى بأنها تتجلى داخل كلماته وجمله وصيغته الشعرية، وأن الشاعر والموسيقي كانا واحداً، وأن لافاصل بين معنى الشعر والموسيقى في كلمة AOIDOS اليونانية، ويضيف: وأن الشاعرة اليونانية سافو كانت موسيقية بذات المعنى، وأن الشاعر العربي كان منشداً، وأن القصيدة العربية كانت تُنشد، وأن الشاعر العربي كان يستعين بالآلة وترية أو إيقاعية في إنشاده، وكذلك الأمر في الثقافات الشرقية القديمة، الهندية والصينية⁷.

الموسيقى والطرب العربي قبل الإسلام:

مع أن تاريخ الغناء والموسيقى العربية بلغ أوج ازدهاره خلال الحضارة العربية الإسلامية، وعلى وجه الخصوص خلال العصرين العباسي والأندلسي، كما سنأتي على ذلك لاحقاً، إلا أن ازدهار الحركة الموسيقية في هذين العصرين لم يأت من فراغ، إذ ترجع جذورهما إلى فترة ما قبل الإسلام التي عُرِفَتْ بـ«العصر الجاهلي» والذي شهد رقياً في الغناء وعلى الأخص على أيدي ما كُن يُعرفن بـ«القيان». والقيان جمع «قينة» وهي الجارية الأمة، وعادة ما تُطلق القينة على الفتاة الجارية المغنية إذا كان الغناء حرفاً أو صناعة لها⁸.

وتتمثل في ارتباط نشأة الموسيقى العالمية بالدين منذ أقدم العبادات والحضارات القديمة. فقد ارتبط فن الموسيقى الذي بلغ درجة من التطور والإتقان بطقوس المعابد في بابل وسومر في حضارات العراق. كما كانت الموسيقى مزدهرة في بلاد فارس المجاورة لبلاد الرافدين¹. كما كانت ذات علاقة بعباداتهم واهتم ملوكهم بها، وكذلك الحال في بلاد الروم، وقد تأثر العرب بتيارات هذه المدينيات الموسيقية تأثراً عظيماً، انعكس على الشعر الجاهلي². وكانت الجزيرة العربية على اتصال وثيق بالشعوب والأقوام المجاورة في بلاد الرافدين، وجماعات اليهود، والإغريق. وكان عرب الجزيرة واليمن معتادين على الحدا على التغلب في رحلاتهم على وحشة الصحراء ويحرص الحدا العربي على أن يكون إيقاع أقدام ناقته متفقة وأوزان الحدا. ولعل أول إشارة واضحة إلى قدم الموسيقى العربية هي على نقش آشوري يعود إلى القرن السابع قبل الميلاد³.

العلاقة بين الشعر والموسيقى والرقص والغناء :

ويتضح لنا جلياً مما تقدم عما هو متعارف عليه لدى المؤرخين والباحثين الموسيقيين ما يجمع الشعر والغناء والموسيقى والرقص من ترابط وتداخل متينين؛ فمن جهة الشعر من المتعذر أن تجد أمة من الأمم تمتلك تراثاً شعرياً عظيماً وليس لها عشقاً للموسيقى، وهذا ما يؤكد عليه على سبيل المثال المفكر وأستاذ الفلسفة المصري فؤاد زكريا: «إن العلاقة بين الموسيقى والشعر تبلغ من التشابك حداً أصبح من العسير معه.. تحديد أيهما الأسبق» فهناك نظريات تؤكد أن اللغة التي يصاغ فيها الشعر أسبق. وأن أصل الموسيقى هو القدرة الصوتية اللغوية. وهناك نظرية أخرى ترى أن الموسيقى هي أصل الإيقاعات جميعاً⁴. كما أن إيقاع اللغة الكلامية، والشعرية بوجه خاص، كان له تأثيره في عدد غير قليل من الموسيقيين، وكثرة من الشعراء هم من ذوي النزعة الموسيقية⁵. لذا نجد الموسيقى تعتمد على الغناء والغناء يعتمد على موسيقى الألفاظ، وكما يُقال: أنشد الشاعر قصيدته، يُقال أيضاً: أنشد

واستفحالها، لا سيما مع ظهور قيان مغنيات ارتبطت سمعتهن بالفجور والدعارة حيث كن يتغنين بفحشاء الكلام السوقي الهابط¹¹.

لكن وبالرغم من تلك النماذج الغنائية المسفة برزت -ولو بشكل محدود- نماذج مُبدعة تباغت بنفسها بأنها وريثة التقاليد الغنائية الإبداعية للعصر الجاهلي، ومن هؤلاء عزة الميلاء التي كانت من أشهر الموسيقيات المحترفات وكانت تفتخر بأن فنّها الغنائي يُعد امتداداً سارت عليها القيان المغنيات في العصر الجاهلي من أمثال سيرين، وزرنب، وخولة، والرباب، وسلمى ورائقة، وغيرهن¹².

الموسيقى في العصر الأموي:

استشعر خلفاء الدولة الأموية الجديدة حاجتهم للظهور بمظهر التجرد والإستقامة الدينية كما امتداد لعصر الخلفاء الراشدين، ولذا كانوا متفاوتين من خليفة إلى آخر في درجة المرونة أو التشدد في تحريم الغناء والموسيقى. وكان الخليفة الأكثر تسامحاً الوليد بن يزيد حيث وصل الغناء في عهده إلى أوج ازدهاره، وكان شاعراً وذوّاقاً للفن الرفيع في عصره. واشتمل الغناء في العصر الأموي على عدد من الأغراض أهمها مدح الخلفاء الأمويين، والغزل، والرثاء، والمجون الذي يتضمن ذكر اللهو والشراب¹³. وصدر خلال هذا العصر أول كتاب عربي عن الأصوات والغناء عنوانه «كتاب النغم» ليونس الكاتب، الذي سبق به كتاب الاغانى لأبي فرج الأصبهاني¹⁴. ومن أشهر موسيقيي هذا العصر ابن مسجح، وبيدخ المليح اللذين حظيا بتشجيع ودعم من الخليفة الأموي عبد الملك (685 - 705) الذي قيل بأنه كان ملحناً جيداً¹⁵.

كما كان من أبرز المغنين في أوائل الحكم الأموي سائب خائر الذي قيل بأنه أضفى الروح العربية على الغناء الفارسي واستخدم العود بدلاً من القضيب في الغناء، وسار على نهجه من تتلمذوا عليه أمثال ابن سريج ومعبد، ومن النساء عزة الميلاء وجميلة¹⁶. وعبر

وكانت القيان تزهو بهنّ مدن وحواضر الجزيرة العربية، ومثلما كنّ زينة القصور المترفة فقد كنّ أيضاً بهجة الخيام الجافية. وكانت هؤلاء القيان في العصر الجاهلي من الكثرة والانتشار، ومن التحضر والترف، ومن الرقي الفني في الطرب إلى درجة أن كانت لهن مكانة خاصة و متميزة في حياة عرب الجاهلية عامة والشعراء منهم خاصة. وكانت القينة ملهمة في تحييش عواطف الشاعر تثير فيه دواعي القول فينظم فيها متغزلاً متشوقاً أو ناسباً واصفاً⁹.

الموسيقى والغناء خلال صدر الإسلام:

شهدت حركة الغناء العربي خلال البعثة النبوية ضموراً نسبياً لأسباب مفهومة تتعلق بمقتضيات تبليغ رسالة الإسلام السامية وتكملة مكارم الأخلاق والتي كان من عدادها نشر قيم الفضيلة والعدالة وتهذيب السلوك والتي نادى بها رسولنا الأكرم ﷺ. وإن كانت ثمة مظاهر من الغناء الرصين لا تتعارض مع سمو الدعوة، ومن أمثلتها ما نوه به الباحث محمود بن حنفي بأن أقدم من ضرب بالدف عند ظهور الإسلام بالمدينة فتيات من بني النجار حيث استقبلن الرسول عند قدومه للمدينة¹⁰.

وفي عصر الخلفاء الراشدين حمل هؤلاء مسؤولية المحافظة على القيم السامية للإسلام وترسيخها واستكمال نشر رسالته، ولذا ففي ضوء ما مرت به حركة الغناء من بعض مظاهر التفسخ والانحلال خلال هذه الفترة، حيث طفحت على السطح ظاهرة من عُرفوا بـ«المخنثين المغنين» وهي ظاهرة طارئة لم تكن موجودة خلال العصر الجاهلي كما يذهب إلى ذلك المستشرق الموسيقي الكبير المعروف بعشقه للتراث الموسيقي العربي جورج فارمر، وحيث كان هؤلاء المخنثون يتشبهون بالفتيات فيخضبون أيديهم بالحناء ويتشبهون بعبادات وزينة النساء، ولا شك بأن هؤلاء يتحملون مسؤولية الإساءة إلى الفن الموسيقي، فهم من أعطوا مبرراً خلال هذا العصر للتشدد في تحريمه بالمطلق نظراً لخطورة الظاهرة والخوف من تكرسها

ويرجع لابن سريج الذي لقب بـ «أبي الموسيقى العربية» الفضل في قواعد للعزف والأداء والتلحين، وساعده في ذلك ما تعلمه من نظريات وقواعد موسيقية كثيرة اكتسبها من خلال جولاته في سوريا ورحلاته إلى بلاد فارس. أما فيما يتعلق بتطور الآلات الموسيقية فقد بقي العود سيد الآلات رغم بروز آلات أخرى¹⁹.

الموسيقى في العصر العباسي:

وما أن انهارت الدولة الأموية وأقام العباسيون دولتهم وأطل عهد المهدي حتى أسست داراً كبيرة للغناء، جذبت إليها المغنين والمغنيات من كل فج، ونُثرت عليهم الأموال نثراً، بل كالتها كيلاً على حد تعبير أستاذ اللغة العربية شوقي ضيف²⁰. ولا غرو إذا ما شهدت حركة الموسيقى والغناء العربية في هذا العصر نهوضاً ذاتاً تطور نوعي حتى عدّه المستشرق فارمر، وازدهم البلاط العباسي خلال هذا العصر بالموسيقيين والقيان الذين أعاد الخلفاء العباسيون عليهم بسخاء كبير من العطايا المالية إلى درجة أن أثارت حفيظة وحسد طائفة كبيرة من الشعراء والفقهاء الذين وقف العديد منهم موقف المتشدد من الموسيقى وتحريمها جملة وتفصيلاً²¹. وقسم فارمر هذا العصر إلى ثلاث حقبات تاريخية: (العصر الذهبي من 750 م - 847 م) و(عصر الانحطاط من 847 م - 945 م) و(عصر السقوط من 945 م - 1285 م). ففي عهد أبي العباس السفاح (750 - 745) عُرف عنه تشجيعه الموسيقى والفنون وعشق الفن، وتواصل هذا الإهتمام خلال عهد أخيه المنصور (745 - 775) حيث لعب خالد البرمكي وابنه يحيى وحفيده جعفر والفضل أدواراً هامة في نشر الفنون والموسيقى، وكذا الحال في عهد المهدي (775 - 785). ومع أنه لم يسمح لابنيه الهادي والمأمون بالإنشغال بالموسيقى، فقد كان مغرمًا



إبن سريج أجمل تعبير وأدقه في وصف المغني المبدع الجيد، فقد سُئل عن قول الناس: «فلانٌ يُصيبُ، وفلانٌ يُخطيءُ، وفلانٌ يُحسنُ وفلانٌ يُسيءُ». فقال: المُصيبُ المُحسنُ من المغنين هو الذي يشيع الألحان ويملأ الأنفاس، ويُعدّل الأوزان، ويُفخّم الألفاظ، ويعرف الصواب، ويقيم الإعراب، ويستوفي النغم الطوال، ويُحسن مقاطع النغم القصار ويصيب أجناس الإيقاع، ويختلس مواقع النبرات، ويستوفي ما شاكلهما في الضرب على النقرات»¹⁷.

ومن مشاهير المطربات اللواتي برزن خلال العصر الأموي جميلة وسلامة القس. ويرى عميد الأدب العربي طه حسين أن الموسيقيين في العصر الأموي هم الذين كانوا يبتكرون الوزن الذي يلائمهم، فيصنع لهم الشعراء القصائد الغنائية على هذا الوزن، ثم يلحنها الموسيقيون¹⁸.

ومن سمات التطور الموسيقي لهذا العصر ظهور الأغنية الفردية التي كانت تؤدي بمصاحبة العود الخشبي، وبخاصة خلال عهد يزيد الأول (ت 683).



العلوم عامة، كما كان يرعى الفنون، ويعتبر عمه إبراهيم المهدي من موسيقي عصره. كما أعتبر عصر المعتصم (833م - 842م) يعادل المأمون في عشق الفنون، وكان صديقاً للفيلسوف العربي والعالم الموسيقي المشهور الكندي (ت 873) الذي ظلت دراساته تُدرس لقرون.

أما في عهد الواثق (842م - 847م) فقد كان أول خليفة عباسي شديد الولع بالموسيقى، وقال عنه حَقَّاد بن إسحاق الموصلي بأنه أعلم الخلفاء بهذا الفن، وأنه كان بارعاً وعازفاً ماهراً على العود. ومن الموسيقيين الكبار في السن الذين أدركوا هذه: إسحاق الموصلي، ومخارق، وعلوية، ومحمد بن الحارث، وعمرو بن بالة. أما من المحدثين: عبدالله بن العباس الريعي، وبن فيلاء الطنبوري، وإبراهيم بن الحسن بن سهل، والحسن المسدود²⁴. ويُعتبر إسحاق الموصلي نجم العصر العباسي، ووصف بأنه عبقرى زمانه موسيقياً، وكان متواضعاً يُعظَّم من سبقه من أعلام الغناء العربي. «ولم يستوح إسحاق ثروته الغنائية من التراث التقليدي ومن الألحان المنهجية وحدها، بل كان مثالا

غراماً خاصاً بها، وعُرف بإزدحام قصره بالموسيقيين، ومن بينهم: حكم الوادي، وسياط، وإبراهيم الموصلي، ويزيد حوراء²².

كما عُرف عن عهد الرشيد (786م - 809م) ازدهار الغناء العربي خلاله، وكان يؤدي على طريقتين: الأولى طريقة شيخ الصناعة إبراهيم الموصلي، وكان من تقاليد مدرسته المحافظة على أصوات القمء كما رُويت، والالتزام بالأداء دولماً زيادة أو نقصان، والثانية طريقة ابن جامع، وهو على النقيض من المدرسة الأولى حيث يبيح لنفسه التصرف في الأداء والإطلاق مع صوته إلى أقصى المدى بحيث يظوع أو يخضع النغم لصوته متوخياً استحسان السامعين لهذه الطريقة التي لا يقدر على الإتيان بها إلا من امتلكوا ملكات وموهبة مقومات التنغيم والقدرة على التصرف في مقامات الطرب²³.

وعُرف عن عهد المأمون (813م - 833م) تشجيعه أيضاً النهل من الثقافة الموسيقية الإغريقية وشتى

من موسوعته «موسيقى العرب» المكونة من ستة مجلدات لكتاب الموسيقى الكبير للفارابي²⁹.

وقد تناول الفارابي في الجزء الأول تعريف اللحن، وأصل الموسيقى، واختلاف هيناتها، العملية والنظرية في الإنسان وتعدد أصناف الألحان، وغاياتها، ونشأة الآلات الموسيقية، ومبادئ المعرفة بصناعة النغم، ومناسبات النغم واتفاقاتها، وعدد النغم المتجانسة في الألحان، وطبقات الأصوات الطبيعية³⁰. كما أن من مزايا هذا المؤلف الموسيقي الموسوعي للفارابي أن صاحبه تناول فيه بإسهاب دقيق مفصل الآلات الموسيقية البغدادية في عصره وأشهرها العود ذو الأوتار الأربعة: البيم، والمثلث، والمثنى، والزير، وأضاف إلى العود وتراً خامساً أسماه «الحاد»، وقد وثق هذه الإضافة في ص 591 من كتابه الموسيقى الكبير نفسه، كذلك آلة الطنبور بأنواعها وأشهرها البغدادية، والمزامير بأنواعها، وآلة الرباب³¹. وقد أضحى العود الآلة الرئيسية في تفسير العلاقة بين الموسيقى والعلوم الأخرى.

وكان صفى الدين الأرموي الذي عاش عشية انهيار الدولة العباسية (ت 1294) أول منظر موسيقار مهم بعد ابن زيلة ومن أشهر مؤلفاته «كتاب الأدوار في معرفة النغم والأدوار» و«الرسالة الشرفية في علم النسب التأليفية والأوزان الإيقاعية»³². كما كان الأرموي من أمهر العازفين على العود، وقيل أنه أبدل السلم الموسيقي العربي الذي كان معمولاً به قبله³³.

أما ابن سينا (ت 1037) فقد خصص فصلاً مهماً عظيم المنفعة في كتابه «الشفاء» عن أثر الموسيقى في العلاج³⁴. ويرجع الفضل لأخوان الصفا في تفسير الموسيقى بأسس رياضية. فهم من بث قواعد الأنغام على الرياضيات وتحدثوا عن النغمات الصوتية (الذبذبات) المنبعثة من الأجرام السماوية. ووضعوا قوانين الغناء على ثلاثة أصول: السبب، والوتد، والفاصلة³⁵.

وبمرور الدولة العباسية بعصر الانحطاط والوهن والتفتت أفل العصر الذهبي للحركة الموسيقية والفنية كما هو الحال لمختلف العلوم الحضارية الذي ميّزها.

للفنان العبقري يلتقط الجوهرة أينما عثر بها، ويتلقف الأغنية من أي حنجرة، ومن أي لون»²⁵. ويورد الحسن بن أحمد الكاتب على لسان إسحاق الموصلي: «إذا أكمل المغني ثلاث خصال، لم يحتج إلى رابعة: الرواية، والحكاية، والدراية»²⁶.

ومن أشهر المغنين الذين تتلمذوا على إسحاق الموصلي وذاع صيته الحسن بن علي بن نافع الملقب «زرياب»، وهو أعظم المغنين والموسيقيين في عصره، حتى عُد بأن له من النبوغ والموهبة في صناعة الموسيقى والغناء ورخامة الصوت ما تفوق به على استاذة الموصلي، وكان يحفظ عشرة آلاف مقطوعة من الأغاني بألحانها²⁷. وقد انتقل بعد ذلك إلى الأندلس وبرز نجمه فيها كما سنأتي على ذلك لاحقاً.

مآثر الكندي والفارابي وابن سينا الموسيقية:

مما لا شك فيه أن الكندي (ت 874) كان في طليعة المنظرين المجددين العرب في الموسيقى وقد برز نبوغه العلمي في دراساته ومؤلفاته التي تناول فيها السلم الموسيقي في ضوء إمامه بالمصادر اليونانية، مع أن عرضه الموسيقي يعتمد على المصطلحات المستعملة في دساتين العود العربي. كما خصص الكندي جانباً كبيراً من كتاباته لآلة العود من خلال التدقيق في وصفها وذكر مقاييسها وخصوصياتها النغمية. ففي رسالته المنشورة بعنوان «رسالة في اللحن والنغم» كان ضمن ما تناوله فيها: الصناعة الخاصة بالعود، وكيفية استخراج النغمات وصناعة الأوتار انطلاقاً من دساتين العود، أما الجزء الأهم في الرسالة فهو الذي نظّر فيه لقواعد ومنهج تدريس العود²⁸.

أما الفارابي فهو صاحب العمل الموسوعي الضخم «كتاب الموسيقى الكبير» والمكوّن من جزأين رئيسيين، لكن جزءه الثاني المخصص لتحليل تاريخ نظرية الموسيقى ما زال مفقوداً، علماً بأن المخطوط الأصلي للكتاب محفوظ في مخطوطات ليدن 1423، وإن كان العالم الفرنسي البارون ديرلانجي خصص مجلدين

الموسيقى في العصر الأندلسي:

ذكرها: الطنبور، والشهروود، والقيثارة، والزهر والكثارة، والقانون، والرباب، والكمنجة، والمزمار، والسرناي التركية، والناي، والشبابة، والصفارة.. وغيرها من الآلات الإيقاعية وآلات النفخ النحاسية. ولعل أهم فن غنائي ابتكره الأندلسيون العرب هو «فن الموشحات»، ولعلنا نلمس في لغة هذا الفن الشعرية الجديدة أول تحرر من قيود أوزان الشعر التي طالما تقيدوا بها على مدى قرون طويلة منذ الجاهلية في أغانيهم؛ فقد نُظمت الموشحات دون إلزام صارم بعلوم العروض والقافية التي خضع لها الشعر العربي عامة والغنائي خاصة منذ نشأته³⁶. ومن أبرز من برع في الموشحات الشعرية عبادة القزاز، وأبو بكر بن زهر، وابن بقي، والأعمى، التطيلي، وابن باجة، وابن سهل الأسرائيلي، وابن الخطيب، وابن زمرك وغيرهم. وكانت لغة الموشح تتميز بسهولة لفظها وعذوبتها وبموسيقى ألفاظها وسلاستها والتي تأتي أحياناً ملحونة وأحياناً أخرى عامية أو حتى أعجمية³⁹. وحسب الباحث مقداد رحيم ثمة إشارات كثيرة إلى وجود الموشحات خارج حدود الغناء والتلاحين شأنها شأن القصائد التي تُنشد وتُستند في المخاطبات، وإن كان ذلك لا يمنع من اتخاذها مادة للغناء طالما أن الشعر مصدر أساسي للغناء والموشحات كما هو معروف فن من فنون الشعر بل المادة الشعرية الممتازة الأكثر تهيئة للغناء⁴⁰.

ومن أعلام الموسيقى والغناء في هذا العصر الموسيقار الكبير ابن باجة أول منظم للألحان المعتمدة في الأندلس والتي أدخلها فيما بعد إلى المغرب، وهو واحد من أشهر الموشحين الذين يجمعون بين الموسيقى والغناء في موشحاته⁴¹. وكذلك عبد الوهاب الحسني بن جعفر الحاجب الذي وُصف بأنه نسيج وحده في الغناء الرائق، وأعلم الناس بضرب العود، واختلاف طرائقه، ومقدرته في صنع الألحان اختراعاً وحنفاً، وهو من عائلة جميعها موسيقيون. وأيضاً أبو الحسن علي بن الحمارة الذي لم يكن فقط عوداً ماهراً بل فاق نظرائه في تأليف الألحان⁴².

وقصارى القول كانت النهضة العربية الموسيقية في الأندلس تبرز نظيرتها في بغداد العباسية وتركت تراثاً عظيماً فيها بعد أفول شمس العرب فيها، وهذا

شهدت الأندلس ما بين القرن الثامن عشر والخامس عشر نهضة موسيقية عظيمة منذ أن دخلها العرب عام 713م وتم تأسيس خلافة أموية عاصمتها قرطبة، فمنذ القرن التاسع أنشأوا مدارس موسيقية تبرز مدارس الخلافة العباسية في بغداد، ولقد أشرنا آنفاً إلى المكانة التي كان يتمتع بها زرياب خلال حكم هارون الرشيد، وقد بلغ أوج صعود نجمه بعد فراره إلى الأندلس عام 822م حيث أحسن وفادته الخليفة الأموي عبد الرحمن بن الحكم الذي انبهر بعبقريته الموسيقية والغنائية، وجعله واحداً من حاشيته المدللة. وقام زرياب بإدخال العديد من التعديلات على الفنون الموسيقية، وهو من جعل مضارب آلة العود من ريش النسور بعدما كانت من الخشب وابتكر مقامات موسيقية جديدة لم تكن معروفة في السابق، كما ابتكر طريقة افتتاح الغناء بالأصوات بدلاً من الأنغام الموسيقية³⁶. على أننا نرى ثمة تناقض في المصادر العربية حول صاحب الفضل في ابتكار الوتر الخامس لآلة العود، ففي الوقت الذي ينسبه بعضها للفارابي - كما مر بنا - وبشكل توثيقي قاطع، نرى مصادر أخرى تنسبه لزرياب خلال إقامته في الأندلس، ومنها على سبيل المثال لا الحصر، ما أورده الباحث المغربي محمد القاضي في دراسته المعنونة «الموسيقى الأندلسية المغربية نموذج للتفاعل والامتزاج» ومن الآلات الموسيقية التي شاع استخدامها في منطقة إشبيلية بوجه خاص: الخيال والكريح العود والروطة والرباب والقانون والمؤنس والكثيرة والنضارة والزلامي والشقرة والنورة والبوق، وإن كانت المناطق الأخرى من الأندلس عرفت استخدام هذه الآلات. وإلى جانب ذلك عرفت الأندلس الطبلبة والنقارة والطسوت التي تفرع بالقضبان³⁷.

وحظيت مؤلفات الفارابي في الأندلس بمكانة مرموقة لدى الباحثين الموسيقيين والفنانين، وبخاصة كتابه الموسيقى الكبير. أما عن الآلات الموسيقية الأخرى التي شاع العزف عليها في الأندلس بالإضافة إلى ما تقدم

عبد الرحيم المسلوب، ومحمد الشلشلوموني، وأحمد أبو خليل القباني، ومحمد صابر، ومحمد سالم العجوز، والشتتوري، وإبراهيم حسن، وإبراهيم عثمان⁴⁶. وكان المعلم شعبان شيخاً لطائفة من المغنين في عصر محمد علي باشا ولكنه كان يدين بالولاء ويعترف بالاستاذية لإثنين من المشايخ هما: الشيخ شهاب الدين إسماعيل والشيخ محمد عبد الرحيم المسلوب، وبفضل هذين الشيخين الأزهريين شهد الغناء المصري نهوضاً امتد منذ الربع الأول للقرن التاسع عشر حتى بلغ أوج ازدهاره بدءاً من عشرينيات القرن العشرين حتى ستينياته⁴⁷.

ولا غرو في أن يتطور الفن على أيدي مشايخ من الأزهر، فقد اختص مرتلوا القرآن والإنشاد الديني بموهبة ونبوغ برعت فيهما أجيال من المقرئين المصريين لتفهمهم الدقيق لطبيعة المقامات وحسن استخدامهم لها، وأصبح هؤلاء المشايخ المرتلون مثار إعجاب المصريين ثم العرب في القرن العشرين. ومن تحت عباءة الترتيل القرآني والإنشاد الديني أمثال أبو العلا محمد، وإبراهيم الفران وعلى محمود برزت كوكبة من أجيال المطربين والموسيقيين الكبار، فهؤلاء إنما تلقوا تكوينهم الموسيقي الخام الأول في رحاب الترتيل والإرشاد الديني⁴⁸.

وفي شهادة لها تفتخر أم كلثوم بأن ثلاثة من أربعة أثروا في مسيرتها مرتبطين بالدين: الأول القرآن الكريم الذي تعلمته منه سلامة مخارج الأصوات، والثاني والدها الشيخ البلتاجي الذي اكتشف موهبة صوته مبكراً وتعهدها بالرعاية الفنية الكاملة، والثالث الشيخ أبو العلا محمد والذي تعتبره من أساتذتها في بدايات إنطلاقة المسيرة وخير من لحن أغانيها في تلك الفترة⁴⁹.

الموسيقى خلال النصف الأول من القرن العشرين:

باستثناء الأغاني الصوفية والشعبية فقد ظلت الموسيقى التقليدية الموروثة عن القرن التاسع عشر سائدة طوال العقدين الأولين تقريباً من القرن العشرين بين الباشوات والطبقات العليا في المجتمع،

باعتراف الكثير من المستشرقين الغربيين والباحثين العلميين الموضوعيين منهم، حتى أن الأب اليسوعي المعروف أندريس وهو ممن طردوا من أسبانيا مع العرب أقر في كتاب نشره بالإيطالية ثم ترجم إلى الأسبانية بأن «موسيقى التروبادر وأراء الفونسو العالم في هذا الفن عربية كلها»، وهذا الأب هو نفسه صاحب كتاب «رسائل في الموسيقى العربية»⁴³. مع ملاحظة إن الإيقاع ليس طابعاً ضرورياً لكل أنواع الموسيقى، كما قد يتبادر إلى الأذهان. «فموسيقى الأغاني عند الرومان والأغريق لم يكن طابعها الإيقاع بل قسمت تماماً كأشعارهم تبعاً للطول والقصر» ومن ثم فإن الإيقاع كما تخلص مستشرقة ألمانية عاشقة للتراث العربي ألا هي هونكة: أضحى سمة شرقية عربية الأصل أفضت إلى تنظيم حقول النغم⁴⁴.

الموسيقى العربية في التاريخ الحديث:

يرتبط نهوض الحركة الموسيقية في التاريخ العربي الحديث بالنهضة العربية الحديثة التي تعود بواكيرها الأولى إلى القرن 19 م في مختلف مجالات العلوم والمعرفة، وتاريخ وتراث الموسيقى العربية المعاصرة يمتد على مدى القرنين الماضيين. فمنذ بدايات القرن التاسع عشر شهدت مصر ازدهار التخت المصري الذي يعزف مقطوعات موسيقية، وكان المطرب يغني وصلات تفصلها استراحة، وكل وصلة تبدأ بمقطوعة موسيقية استهلالية يُطلق عليها «دولاب» تليها مقطوعة آلية، ثم يؤدي المنشدون موشحاً من نفس المقام السابق مع اشتراك المطرب معهم ثم يُقدم كل عازف تقاسيم على آلة موسيقية ثم يبدأ المغني في استعراض مهاراته بأداء الليالي والأهات والمواويل بمصاحبة القانون ليؤدي الدور وهو ختام الوصلة ويجابو المنشدون بمصاحبة العازفين لتعقبها الوصلة الثانية على نفس منوال النظام السابق.. بينما تحتتم الوصلة الثالثة بقصيدة من قصائد الشعر العربي الفصيح الغزلية⁴⁵. ومن أشهر مطربي القرن التاسع عشر الذين سطعت أسماؤهم في الحياة الموسيقية: المعلم شعبان، ومحمد

وينوه سليم سحاب بحقيقة تاريخية تراثية هامة مفادها أن جذور تراث الغناء العربي الحديث منذ بدايات القرن العشرين، وخصوصاً في مصر، كان الذين نظموا أغاني عبده الحمولي، الذي كان أعظم مطرب في القرن التاسع عشر، هم من كبار مشايخ الأزهر أمثال علي الليثي (نديم الخديوي وشاعره) وعلي أبو النصر وعبد الرحمن قراغة (مفتي الديار المصرية حينذاك)، بل قام بعضهم بتلحين موشحات غزلية لا تخلو أشعارها من ذكر الحب والحبيب والخمر والعشق والحرمان والهجر، وقد كانت هذه الموشحات في الأصل للملحنين أزهريين مجهولين في القرن التاسع عشر تحاشوا ذكر أسمائهم عليها. ومع الوقت انفصل مشايخ من خريجي الأزهر عن ارتباطهم بالتدريس في الأزهر نفسه وشكلوا فيما بينهم طائفة من المغنين العارفين بكل أسرار الغناء مستمدين خبراتهم من دروس تلاوة القرآن الكريم في جامعة الأزهر وممارستها لفترة طويلة. وليس سراً أن الشيخ زكريا أحمد المعروف بهيامه وعشقه الصوفي عُرف أيضاً بتجويد وتلاوة القرآن، هو الذي طلب من الأزهر الشريف تلحين كل سور القرآن الكريم لكن طلبه جوبه بالرفض⁵³. وكان للشيخ زكريا أسلوبه في التلحين لا ينازعه فيه أحد ولم يتزحزح عنه وكان شديد الاعتزاز بشوقيته ومصريته، في حين كان للملحن محمد القصبجي الفضل في تعليم محمد عبد الوهاب العزف على العود مثلما كان له الفضل في تعليم أم كلثوم العزف على أوتار القلوب، على حد تعبير المؤلف الموسيقي اللبناني جورج روفيل⁵⁴.

ولقد كانت التلاوة المجودة للقرآن الكريم تأتي على قمة التسلسل الهرمي للتعبيرات الموسيقية أو أنماط هندسة الصوت، حائزة على أعلى درجات الأهمية والقبول والشرعية⁵⁵.

أما عن كبار نجوم الغناء في مصر خلال النصف الأول من القرن العشرين إلى أوائل الخمسينيات فمن أبرزهم: أم كلثوم، ومحمد عبد الوهاب، ومنيرة المهدية، وإسمهان، وزكريا أحمد، وليلى مراد، وفريد الأطرش، ومحمد فوزي، وشادية، وصباح، وراقية إبراهيم، وهدي سلطان، ونور الهدى، ومحمد عبد المطلب، وشكوكو، وبدايات إنطلاقة نجاة الصغيرة. وغيرهم⁵⁶.

وبخاصة في سهراتهم وأفراحهم العائلية، ولم تهب رياح التغيير لكسر هذا الاحتكار إلا في أعقاب ثورة 1919 الشعبية. ويرى الناقد والمؤرخ الموسيقي سليم سحاب بأن دخول الإسطوانة إلى مصر عام 1903 ساهم في تسجيل وحفظ تراث أغاني القرن التاسع عشر على أسطوانات بواسطة مطربي بدايات هذا القرن والذين ساروا على منهجية كبار مطربي أسلافهم الذين برزوا خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر مثل عبده الحامولي ومحمد عثمان وأحمد أبو خليل القباني الدمشقي الذي يعود إليه الفضل في تأسيس المسرح الغنائي في ستينيات القرن نفسه⁵⁰.

وإذا كانت الإسطوانة لعبت دوراً، كما عبّر سحاب، في تسجيل وحفظ أغاني القرن التاسع، فإننا نرى ظهور بعض وسائل الإتصال الجماهيري في النصف الأول من القرن العشرين لعبت هي الأخرى دوراً في حفظ أغاني هذه الفترة، ولا سيما أغاني الثلاثينيات بعد تأسيس الإذاعة المصرية وانتشار أجهزة الراديو منذ منتصف هذا العقد حيث ساهمت في تسجيل الأغاني والنقل المباشر لكبار النجوم، كما كان لظهور السينما الناطقة وصناعة الأفلام الدرامية دور أيضاً في حفظ العديد من الأغاني السينمائية وتوثيقها حيث ظهرت في العديد من أفلام تلك الفترة من النصف الأول من القرن العشرين، وصولاً إلى عصر الكاسيت في السبعينيات الذي سمح بنشر أغاني مطربي الأغنية السياسية المحظورة، كالشيخ إمام عيسى وعدي فكري في مصر إبان عهد أنور السادات، ومارسيل خليفة نفسه المحظورة أغانيه خارج لبنان، وكذلك جعفر حسن وفرقة العراقية داخل العراق وخارجه إبان عهد صدام حسين⁵¹.

كما ظل الإنشاد على الذكر مدرسة فنية يُعتد بها، كما كان الحال في القرن التاسع عشر، ففي هذه المدرسة كانت «تُكتشف المواهب، وتثقف الحناجر، وتتدرب الأصوات في مختلف مقامات النغم، وفي هذه المدرسة تخرج عدد كبير من أعلام الغناء والتلحين الذين حفظوا أصول الغناء العربي من الضياع، وطوروا هذه الأصول ونموها بما أضافوا إليها اقتباساً من الأنغام الأجنبية أو بما هدتهم إليه براعتهم الفطرية، وقدرتهم الفنية»⁵².

تراثنا الموسيقي العربي وانقاده من الانقطاع التام حتى في مراحل كيوتنا الحضارية وهي أن فضاءات العبادات، من مساجد وزوايا وتكايا، ظلت تمثل حصناً على امتداد قرون ضد مخاطر التلاشي والانحدار وهو ما يُحسب لها، وإن كانت في عصر التجديد والنهوض الموسيقي إبان القرن العشرين انقطعت عن التلاحق مع الموسيقى الدنيوية⁵⁸.

على أن التطور الأبرز الذي يميز الموسيقى العربية، وبخاصة المصرية، خلال الثلث الأول من القرن العشرين، يتمثل في ظهور المسرحية الغنائية، وعلى الأخص بعد ثورة 1919 والتي كان أحد روادها سيد درويش الذي تأثر بشدة بتراث سلفه الشيخ سلامة حجازي في هذا الفن تحديداً، وحيث ارتبط صعود نجم درويش أيضاً بالمد الوطني العام الذي خلقت هذه الثورة، لكن المسرح الغنائي الموسيقي اختفى تقريباً بعدئذٍ خلال عقدي الثلاثينيات والأربعينيات ليخلي الساحة بعدئذٍ إلى انتشار وتكرس الغناء الفردي طوال القرن العشرين. لكن ثمة تطور هام في النهضة الموسيقية في مصر تمثل في إدخال مادة الموسيقى خلال الثلاثينيات في مناهج التعليم الدراسية⁵⁹. وباختفاء المسرح الغنائي ظلت شخصية المغني هي الشخصية المحورية المركزية للعملية الموسيقية برمتها. وعلى الرغم من ظهور نقاد انتقدوا هذه الظاهرة، كما انتقدوا نظراءهم النقاد المدافعين عنها، كالتنقاد وقائد الأوركسترا سليم سحاب الذي انتقد المؤرخ والناقد الموسيقي الشهير كمال النجمي لتجاهله قيمة محمد عبد الوهاب ريادته في التلحين والفكر الموسيقي في كتابه الذي كتبه عن سيرته بعد وفاته والذي يُقرأ من عنوانه «محمد عبد الوهاب مطرب المائة سنة»⁶⁰.

ولم يتغير الحال بعد ثورة يوليو التي كرسّت قيادتها الكارزمية، ممثلة في جمال عبد الناصر، هذا النوع من الأغاني باعتبارها الوسيلة الأمثل والأسهل لتأليه وتمجيد حكم الفرد الزعيم وتسطيع العقل على حساب الارتقاء بالمضمون والذائقة الموسيقية⁶¹.



واللافت أيضاً أن أباء بعض أبرز هؤلاء النجوم هم أيضاً من مرتلي القرآن الكريم أو سداة في المساجد الشهيرة، وكانوا يتميزون بطلاوة وعذوبة الصوت في الترتيل وفي رفع أذان الصلوات الخمس، ومن ذكرهم الباحث الموسيقي المصري حنفي المحلاوي: الشيخ عبد الوهاب محمد أبو عيسى (والد الموسيقار والمطرب محمد عبد الوهاب)، والشيخ إبراهيم البلتاجي (والد أم كلثوم)، والشيخ علي إسماعيل شبانة (والد عبد الحليم حافظ)⁶².

و يؤكد الباحث في دراسات الإنشاد الديني ورئيس مهرجان الإنشاد الديني في تونس لطفي المرامي أن الموسيقى الدينية الإسلامية، والعربية منها على وجه التحديد، ظلت على ارتباط مع ما أسماها «الموسيقى الدنيوية»، وأن كليهما إنما تستندان إلى نفس المرجعيات التعبيرية من مقامات وموازين أو ضروب، ملفتاً النظر إلى أن رموز الإنشاد مارسوا الغناء زمناً ما أو جمعوا بينهما. كما يلفت المرامي النظر أيضاً إلى نقطة على درجة من الأهمية في دلالاتها على تواصل

الموسيقى خلال النصف الثاني من القرن :



أعمالهم، وفي عام 1957 كتب يقول: «إن الحل الملائم الآن هو أن يتجه الموسيقيون إلى تلحين المسرحيات الغنائية القصيرة، ثم تلحين الأوبرا ذات المواضيع المأخوذة من التراث الفني الشعبي»⁶³. كما كتب مروة في مجلتي «الثقافة الوطنية» و«الطريق» منتقداً حصر التطور الموسيقي العربي في قالب الأغنية الفردية والتي عادة ما تُعرف بمطربها أكثر من ملحنها وموسيقاها وناظم كلماتها، معتبراً تسييد الصوت البشري للموسيقى والألحان يسد أفق التطور الموسيقي العربي، في حين أن العمل المسرحي يبرز عدة أشكال من التطور الموسيقي في آن واحد، ومنها الموسيقى التصويرية، وتلحين أداء كل شخصية بما يتوافق مع طبيعته الشخصية والمسار العام للمسرحية، وهذا ما يساعد في ابتكار وإبداع الفنون الموسيقية المعقدة وتطوير الآلات الموسيقية وخلق أجيال من تعاقب العازفين بهذا الفن الجميل⁶⁴. وهو من دعاه مبكراً إلى تلحين المسرحيات الغنائية قبل أن يخرج الأخوان الرحباني مسرحيتهما الغنائية الأولى، وكان لزار

شهد مطلع خمسينيات القرن العشرين تطوراً لافتاً في الأغنية والموسيقى العربيتين برز من لبنان بإنبعاث الأغنية المسرحية في لون جديد مع بروز ما عُرف بظاهرة أو مدرسة الرحبانية، والمكوّن من الملحنين الشقيقين عاصي ومنصور الرحباني والنجمة الشاببة الصاعدة ذات الصوت الملائكي فيروز. لقد اكتشف هذان الأخوان صوت هذه الشاببة ووظفوه لتطوير المضمون الفكري لمسرحهم الغنائي وسعوا لإيصال رسائل غنية بمضامينها السياسية والإجتماعية الحاضرة على التغيير، منطلقين من رغبة عميقة في تقديم فن جديد للأغنية العربية بعيد عن الشكل التخديري الطويل في العتاب والنوح والهجر والغدر والتذلل أمام الحبيب والمقدمات الموسيقية الطويلة وتريد فقرات الأغنية وهو الشكل الذي ظل يميز الأغنية المصرية حتى نهاية القرن تقريباً، بل قنعوا فنناً يقوم على الأغنية القصيرة المكثفة كلماتها، سواء في مضامينها العاطفية أم في مضامينها الإجتماعية ذات الدلالات السياسية. ثم رقى الرحبانية بالموسيقى والألحان والمسرح الغنائي. ومن أبرز المسرحيات الغنائية التي برزت للرحبانية: يباع الخواتم، جسر القمر، جبل الصوان، يعيش.. يعيش.. يعيش، المحطة. وكل هذه المسرحيات وغيرها غنية بعمق مضامينها السياسية والنقد الإجتماعي ولقد الظواهر الاستبدادية والفسادي⁶⁵.

ولم يكن غريباً على الرحبانية هذا البعد الوطني والسياسي الإجتماعي في أعمالهم الموسيقية فقد عاش هذا الثلاثي فترة من أخصب فترات النضال الوطني والقومي الذي استمر حتى اندلاع الحرب الأهلية اللبنانية في نهاية الربع الثالث من القرن العشرين. وبالتوازي مع ظهور المسرح الغنائي ظهر واحد من أهم النقاد الشباب الذي احتفى واهتم بظاهرة المسرح الغنائي للرحبانية منذ بدء المسيرة الغنائية مطلع الخمسينيات، ألا هو زار مروة ابن المفكر اللبناني السياسي - التراثي الراحل حسين مروة، لكن هذا الشاب الذي رحل في سن مبكر تسيباً عن عمر يناهز الستين (ت 1992) لم يأخذ حظه للأسف من البروز والشهرة، وقدّم حينها ملاحظات أولية على

بداياتها قبل الإسلام وبجذورها الضاربة في الحضارات الكبرى التي قامت في المنطقة، مروراً عابراً بصدر الإسلام، فالعصر الأموي، وصولاً إلى فترتها الذهبية خلال العصرين العباسي والأندلسي، ثم في عصرها الذهبي الجديد المتقطع على امتداد ثلاثة أرباع القرن العشرين لم يكن غرضنا منه مجرد السرد التاريخي فقط، بل ولنستخلص من ذلك باعتبارنا ورثة تجربة حضارية اغتنت من تلك المسيرة التاريخية الطويلة دروسها وعبرها وبما مرت به من صعود وانتكاسات لعل تشرق على أجيالنا الشابة الحاضرة وأجيال المستقبل شمس جديدة من الموسيقى تربطهم بماضي حضارتهم الموسيقية المجيدة مطعمة بعناصر الحداثة المتوافقة مع خصوصياتها، هذا إذا ما أردنا حقاً النهوض من الكبوة الموسيقية التي تمر بها ثقافتنا الموسيقية، ومن ذلك أن تعيد وزارات الثقافة والإعلام بدولنا العربية الاعتبار لتراثنا وتاريخنا الموسيقي العربي، ومن ضمنها المعاهد الموسيقية في التعليم العالي، وأن تجعل وزارات التربية والتعليم الموسيقى والتراث الموسيقي العربي، مادة مقررّة ضمن المناهج الدراسية، ويتوسع أكبر في المعاهد الموسيقية التي تتبع التعليم العالي، وأن تولي وزارات الإعلام بدولنا العربية اهتماماً أكبر في قنواتها الفضائية وإذاعاتها بمثل هذه البرامج، ويتم تقديم مسابقات وبرامج تحفيزية من شأنها أن تجذب إليها جيلاً ترتفع بثقافته وذائقته الموسيقية معتزلاً بتاريخه وتراثه الموسيقي العربيين القديم والحديث، لا جيلاً مغترباً عليهما تجذبه الأغنيات والموسيقى الغربيتان أو في أحسن الأحوال الأغاني الهابطة التي تُسمى «شبابية»، وكذلك تأسيس أو إعادة إحياء الفرق الشعبية الموسيقية⁶⁶. وختاماً من الأهمية بمكان أن يتم كل ذلك بمعزل وقطعية مع التراث الذي يسفّه من الثقافة الموسيقية جملة وتفصيلاً، سواء في وسائل الإعلام العربية، أم في المناهج الدراسية الإسلامية والتاريخية، باعتبار تراثاً كهذا ليس غلوّاً في الدين فحسب؛ بل ومن عناصر البيئة المفرخة للإرهاب التكفيري، وبدون ذلك سيبقى للأسف مستقبل نهوض حركتنا الموسيقية قائماً يراوح مكانه.

مهماً للغاية بمسألة التوازن بين الموسيقى والمسرح. كما كان مهماً بأهمية «التأليف الموسيقي» الذي عرّفته الاستاذة الموسيقية سمحة الخولي بأنه «إبداع في متعدد العناصر يقوم على اللحن والإيقاع والتكثيف النغمي والبناء الموسيقي والتلوين الصوتي، وهو يختلف جذرياً عن «التلحين الشرقي» الذي يعتمد على عنصر اللحن والإيقاع وحدهما، وتبرز فيه كلمات الغناء لتحل مكان الصدارة»⁶⁵. ولعل هذا التعريف - في تقديرنا - ينطبق على تأليف الغناء المسرحي.

وبعد هزيمة عام 1967 بدأ العد التنازلي لنهاية العصر الذهبي للأغنية العربية، وبخاصة بعد رحيل الرئيس عبد الناصر المفاجيء عام 1970 والذي تبعه بعد أعوام قليلة رحيل ثلاثة من قامات نجوم الطرب الكبار خلال ثلاث سنوات فقط: فريد الأطرش عام 1974، أم كلثوم عام 1975، وأخيراً عبد الحليم حافظ عام 1977. ثم برز تدريجياً ما عُرف بـ «الأغنية السطحية التجارية أو أغنية السندويتش ولحقتها ما عُرف بأغنية «الفيديو كليب» في العقد الأخير من القرن».

كما برز لون آخر من الغناء بعد هزيمة 1967 أطلق عليه «الأغنية السياسية» ذات الكلمات الهجائية اللاذعة ضد الهزيمة واحتجاجاً على تردّي الأوضاع المعيشية والاجتماعية والتضييق على الحريات، وكان من أبرز نجومها في مصر الشيخ إمام عيسى، وعدي فكري، وفي لبنان الموسيقار والمغني الشهير مارسيل خليفة الذي برز على وجه الخصوص خلال سني الحرب الأهلية (1975 - 1990)، كما غنى كلاهما أيضاً للقضية الفلسطينية، ومن أبرز وجوه الأغنية السياسية في العراق جعفر حسن وفرقة الطريق، وغيرها من الفرق والمطربين الآخرين الذين تبناوا هذا اللون من الغناء ذي الهجاء السياسي في معظم الأقطار العربية.

مستقبل الحركة الموسيقية العربية :

والحاصل من هذه المسيرة الموسيقية التي استعرضنا لمحات خاطفة على أبرز محطاتها منذ

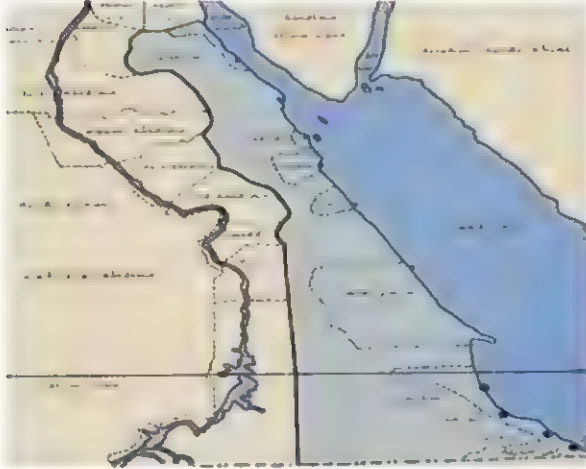
أ. محمد أبوشنب - مصر

رقصة «الهوسيت» عند قبائل «البشارية» وتأثرها بالبيئة في حلايب وشلاتين

عرف الإنسان الرقص منذ أقدم العصور، فأصبح أحد وسائل التعبير عن حاجاته العاطفية، وانماياته الذاتية، وتصوراته لما في الكون والطبيعة من ظواهر، وما يعتقده من قوى تسيطر على هذه الظواهر وتؤثر على أنماط حياته، واستمر هذا النوع من الفن ملازماً له في التطور والارتقاء مروراً بالحضارات التي مرت بها الشعوب والأمم.

إن الرقص لم يكن مجرد أشكال مختلفة من الحركات طبقاً للإيقاع معين فحسب، إنما فن روحي يعتمد على إحساس الإنسان ومشاعره، لذلك نجده دائماً ما يصدر في صورته التلقائية بطريقة عفوية في التعبير، ليحقق المتعة والحيوية في أدائه كلما دعت الحاجة إليه، فتظهر وظيفته الفنية والجمالية والاجتماعية التي يؤديها من خلال قدرة الإنسان على إبراز انفعالاته بالحياة واستجابته لوعي الطبيعة وما يحيط بها من





خريطة توضح منطقة حلايب وشلاتين على ساحل البحر الأحمر.

(الطبيعة الجغرافية)

عندما تدق أقدامنا لنبحر في أعماق الجنوب لننقب ولنبحث عن جذور بعض عناصر تراثنا الشعبي المصري الأصيل، نكتشف سرّاً غامضاً من أسرار مصر القديمة لم يكن معلوماً لدينا، بل نجده يسري من أمام أعيننا في عروق أهله ويأطن أرضه، لما يحمله كل منهما من أصالة وعراقة يعبران عن جوهر الشخصية المصرية منذ آلاف السنين، حيث كانت تلك البقعة الحدودية الجنوبية موطناً للإنسان الأول على أرض مصر، والمسرح الذي نشأت فيه حضارته التي ارتكزت على أسس قوية جعلته يقفز بتلك الحضارة إلى الأمام.

أولاً: الموقع:

وهنا في أقصى الجنوب الشرقي من الصحراء الشرقية على الحدود «المصرية - السودانية» تقع تلك المنطقة التي تُعرف إعلامياً بمثلث (حلايب وشلاتين)، حيث تضم ثلاث مدن كبرى من الشمال إلى الجنوب، «شلاتين - أبو رماد - حلايب»، والتي تبلغ مساحتها حوالي ما يقرب من 18.500 كم مربع إلى 20.580 كم مربع، وتعتبر مدينة شلاتين المركز الرئيسي لها، حيث تبعد عن «القاهرة» بحوالي 1600 كم، وتشكل تلك المنطقة ما يشبه المثلث المتساوي الأضلاع لذلك تُعرف بالمثلث، تمتد قاعدته بطول 300 كم، وطول

عناصره، فالرقص لغة كمثل باقي اللغات، لكنها صامتة غير مدونة أو مكتوبة، حيث لا يستخدم فيها الأبجديات الكلمات، إنما تعتمد في الأساس على الحركة، فالحركة من أبسط أنواع التعبير عن الإنسان وما يقوم به من نشاط، لذلك يعتبر فن الرقص من أقدم أنواع الفنون التي ارتبطت بحياة الإنسان وأكثرها شمولاً.

وبالنظر إلى إحدى تعريفاته لدى دائرة المعارف البريطانية نجد أنه «أقدم من الفن نفسه، وإنه يحوي على أسس جميع الفنون، وإن الدراما والديكور والموسيقى كلها بدأت من الرقص»²، إلا أن بعض المتخصصين في مجال التريّة الرياضية أطلقوا عليه لفظ (التعبير الحركي)، نظراً لما يتطرق إلى أذهان الكثير منا عندما نذكر مصطلح (الرقص) عامة، وعلى الرغم من تعدد تلك التعريفات وتنوعها، إلا أنها تشير إلى ذلك المفهوم الذي يعني (التعبير الحركي)، لما يتضمنه من شمول³، فالتعبير في حد ذاته مقدرة يسعى الفرد لتهدئتها وتنميتها بشتى الوسائل كي يستطيع بواسطتها أن يفصح عما يحول بنفسه ويخاطره، حتى يتمكن من نقل أفكاره ومشاعره لغيره من الناس في سهولة ويسر⁴.

مما لا شك فيه أن لكل مجتمع من المجتمعات رقصاته الشعبية الخاصة به التي تعبر عن سمات شخصيته التاريخية والثقافية، وما تحمله تلك الشخصية من أفكار اعتقادية وعادات وتقاليد متوارثة، تظهر من خلال تلك الحركات الراقصة التي تخضع لضوابط معينة وقوانين محكمة تفرضها ثقافة ذلك المجتمع الذي تنشأ فيه وتتشكل منه تلك الرقصة، لتصبح بذلك جزءاً أصيلاً من هذا التراث الشعبي الذي يعبر عن ثقافة تلك الجماعة الشعبية التي تلتهج وتبدع في صياغته في بيئتها الشعبية، حيث يتأثر بكل ما يحيط به من عوامل طبيعية وجغرافية، وهذا ما يجعله يختلف ويتميز من مكان إلى آخر ومن بيئة إلى أخرى، وبالرجوع إلى ما يعنينا أقسام علم الفولكلور نجد أن الرقص الشعبي أحد أنواع الفنون الشعبية التي تضمها الثقافة الشعبية (الفولكلور).



في بعض الفصول على هيئة سيول، مما تتكون خزانات المياه الطبيعية التي يعتمد عليها سكان المنطقة إلى جانب بعض الآبار.⁷

المعالم الطبيعية والأثرية في حلايب:

أولاً: محميات (علبة):

ومن ضمن المعالم الطبيعية التي تتميز بها منطقة حلايب محميات (علبة) التي سُميت بهذا الاسم نسبةً إلى جبل (علبة) الذي يعتبر الركيزة الأساسية لهذه المحمية الطبيعية الكبيرة، حيث يبلغ ارتفاعه حوالي 1437 متراً، كما يُطلق عليه أهل تلك المنطقة بلغتهم التبادلية «إيلب» الذي يعني (الجبل الأبيض)، نظراً للون صخوره أو تجمع السحب البيضاء على قمته.

ونظراً لمساحتها الشاسعة التي تبلغ حوالي ما يقرب من 35600 كم مربع، أصبحت أرضاً خصبة في انتشار الغابات الشجيرة والحشائش البحرية، حيث تنمو فيه ما يقرب من 400 نوعاً من النباتات نمواً طبيعياً، تستخدم بعضها كأعشاب طبية منذ أقدم العصور، كما أتاحت لها الظروف أن تكون بيئة مناسبة في انتشار العديد من الطيور النادرة أو الجارحة (المستوطنة

كل من ضلعيه الشرق المطل على البحر الأحمر والغربي المُشرف على الصحراء الشرقية نحو 200 كم، ويبدأ رأس هذا المثلث عند نقطة تقع على ساحل البحر الأحمر بالقرب مما يُعرف بينر الشلاتين.⁸

فنجد أن هذه المنطقة غنية بالعديد من الثروات الطبيعية، لما تحتويه أرضها من تنوع بيئي مميز يشمل ثلاث بيئات مختلفة، فمنها البيئة «الجبلية - الصحراوية - الساحلية»، بالإضافة إلى موقعها الجغرافي الفريد حيث تقع على الطريق الساحلي بين مصر والسودان، وكذلك قرب سواحلها من السواحل اليمنية السعودية، لذلك فهي تعتبر بمثابة البوابة الجنوبية الشرقية لمصر.⁹

ثانياً: المناخ:

فهذا التنوع يجعلها تختلف في أحوالها الجوية، فمناخها صحراوي مداري، جاف صيفاً يميل إلى البرودة شتاءً، تهب عليها رياح شمالية غربية جافة وجنوبية شرقية رطبة، مما يجعلها تقع في حزام التجمع بين المداري، وهو النطاق الذي تتساقط فيه الأمطار بغزارة، ولهذا يوجد بها فصلاان للأمطار أولهما قبل شهري مارس ومايو، أما الآخر في شهري أكتوبر ونوفمبر، فالحياة فيها تعتمد على مياه تلك الأمطار التي تتساقط على سلاسل جبال البحر الأحمر ثم تنساب

تأثيرها في أي مجتمع كان، ابتداء من أكثر المجتمعات بساطة حتى أشدها تعقيداً وتطوراً¹²، ومما لا شك فيه أن هذه العملية التي تحدث بداخل كل مجتمع أو منطقة جغرافية معينة قد تتعرض لمؤثرات تفرضها عليها بعض العوامل الطبيعية والجغرافية سواء بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، وهذه المؤثرات بالتالي قد تؤثر في بعض العناصر الثقافية التي تعبر عن أفرادها الذين يحملون تلك الثقافة.

ومن هنا لعبت تلك العوامل والظروف دوراً حيوياً مؤثراً على تشكيل ثقافة تلك الجماعات الإنسانية المتمثلة في هذه القبائل التي تعيش وسط أحضان تلك البيئة المتنوعة، وهذا ما نراه بوضوح في استخدام بعض الأدوات والأسلحة كجزء من ثقافتهم المادية في بعض العناصر التي تندرج تحت الفنون الشعبية، والتي منها على سبيل المثال الرقصات والألعاب الشعبية، حيث يتم استخدام هذه الأسلحة التي يعتمد عليها الرجل البجاوي بصفة دائمة في حياته اليومية سواء في الصيد أو في الدفاع عن نفسه لمواجهة مخاطر تلك الطبيعة كاستخدام (السيف - الرمح - الخنجر) وكذلك العصي كما في حالة الرعي أثناء أدائه لرقصة «الهوسيت» كأداة من أدوات التعبير عن الفرح أو السعادة وليس كأداة للدفاع كما في صورتها الحقيقية، فالمهارة في الصيد جزء مهم من شخصية البدوي، على الرغم من أن هذه الأدوات بدائية الصنع محدودة الإمكانيات، كما أنهم يرمزون إلى بعض القطع المستخدمة في أداء لعبة (توي إستيت - ت سيدء) التي تعني الجالس بـ «الجمال» والذي يطلق عليه بلغتهم البداويت «أوكام»، حيث إنها تعتبر رمزاً هاماً وأساسياً من رموز البيئة الصحراوية، وهذا يدل على مدى ارتباط الإنسان بكل ما يحيط به من طبيعة مستخدماً عناصرها في التعبير عن ثقافته.

كما أن الظروف المناخية التي تتمتع بها تلك المنطقة جعلتهم يرتدون نمطاً معيناً من الملابس التقليدية ذات اللون الواحد وهو اللون الأبيض، والتي من سماته إنه يعكس أشعة الشمس القاسية مما يجعلها أقل حدة، فأصبحوا يتميزون به عن غيرهم من المجتمعات الأخرى البعيدة عنهم، إلا أنهم يتشابهون فيه مع غيرهم من

والمهاجرة) والتي بلغت ما يقرب من 150 نوعاً حتى الآن، كالنسور الأفريقية الكبيرة مثل (الأوزون - الرخمة المصرية - الصقور - العقبان)، وغيرها من الحيوانات البرية والمتوحشة والزواحف السامة، وذلك نظراً لطبيعة تلك البيئة الجبلية.

ثانياً: ميناء عيذاب:

أما عن المعالم الأثرية نسبة لأهميتها التاريخية هو ميناء (عيذاب)، الذي كان يقع جنوب مدينة أبو رماد على بعد 23 كم شمالي مدينة حلايب، فكان من أهم الموانئ الرئيسية على ساحل البحر الأحمر جنوباً في تلك المنطقة، ويقال أن اسمه قد يرجع نسبة إلى أحد الأنواع من الأعشاب باللغة البيجاوية التي كانت تنمو في هذه المنطقة بكثرة.

بدأت مدينة عيذاب كنقطة لتلبية احتياجات عمال المناجم في الصحراء الشرقية، ثم صار بعد ذلك ميناء رئيسياً ومحطة للسفن القادمة من الهند وشرق أفريقيا وجنوب الجزيرة العربية⁸، وفي العقد الرابع من القرن الثالث الهجري، سيطر بنو يونس وهم فرع من قبيلة بني ربيعة على عيذاب، ولكنهم أجبروا على التراجع للحجاز بعد معركتهم مع أبناء عمومتهم بنو بشر الذين ركزوا سيطرتهم على منطقة المناجم عن طريق التزاوج مع (البجا) السكان الأصليين للمنطقة خاصة الحضارة منهم⁹، حيث تم اكتشاف هذا الموقع على يد «تيودور بنت» Theodore bent في عام 1896، وكان ذلك من خلال قيامه برحلة من مرسى حلايب متجهاً نحو الشمال، حيث وجد على مسافة 20 كم أثراً تشرف على البحر، وبعد دراسته لهذه الآثار رجح أنها تعود إلى مدينة عيذاب¹⁰، وتشير بعض المراجع إلى أن سواكن القديمة هي عيذاب الحالية التي غطتها الرمال والصخور الآن¹¹.

ثالثاً: الهوسيت.. وتأثرها بالبيئة والطبيعة:

عرفت الثقافة بأنها نتاج عملية تطور طويلة امتدت على طوال آلاف السنين، ترسبت في كل مجتمع بشري، متضمنة قدراً عظيماً من الحكمة في معاييرها وأنماطها الشديدة التنوع، ولا يمكن لأحد أن يهرب من



وقوة تحمله صفة يتشبه بها الرجال العظماء، بالإضافة إلى أنه أثناء سيره من مكان إلى آخر نجده يتحرك بحركات خفيفة جميلة لا يستطيع الإنسان أن يقلدها أو يحاكيها إلا من يمتلك القدرة على فعل ذلك، ومن ناحية أخرى نلاحظ أن مصادر الرعي لديهم تنقسم إلى قسمين أحدهما «مراع طبيعية» يعتمدون فيها على مياه الأمطار، أما الأخرى «مراع غير طبيعية» يعتمدون فيها على مياه الآبار والوديان، فالأولى تجعلهم يتنقلون من مكان إلى آخر على حسب فصول السنة، حيث إنهم يقومون بثلاث جولات في السنة، الأولى تتم في فصل الخريف من مشرق نهر عطبرة وحول دلتا «الجاش» ومدخل أريتريا وأثيوبيا وتسمى بـ «جولة تمار»، والثانية في فصل الشتاء حيث يتجه الرعاة إلى ساحل البحر الأحمر في موسم الأمطار وتسمى المنطقة «قنب»، وفي فصل الصيف يتجهون إلى أعالي الجبال ويطون الأودية، حيث يستقرون فيها أكثر من أي منطقة أخرى وتسمى «دامر»¹⁶.

وهذا التنقل الذي يدور حول مورد معين من الماء، ينتج عنه تأثير ثقافة هذه القبائل بثقافات أخرى أو العكس في الكثير من الأماكن التي يتنقلون

المجتمعات القريبة منهم، وهذا التشابه يدل على امتزاج ثقافتهم بثقافة غيرهم من المجتمعات المتماثلة، طبقاً لتشابه هذه العوامل والظروف التي تحيط بهم، حيث أن العلاقة بين الإنسان والبيئة الفيزيائية أو المكانية التي تحيط به تعكس التداخل في نسيج الثقافة الشعبية¹⁷.

فهذه المنطقة تعد واحدة من ضمن المناطق الثقافية الجنوبية، حيث تتمثل في الإقليم الواقع بأقصى جنوب مصر الذي يشترك مع إقليم شمال السودان في ثقافة واحدة، وهذه الثقافة تعتبر مزيجاً بين الثقافتين، مما نتجت عنها وجود جماعة شعبية ذات تميز وتفرّد شديد الخصوصية، استطاعت أن تخلق لنفسها ثقافة متميزة تُعرف بـ «ثقافة الحدود»، وهذه الثقافة تمثل خليطاً متنوعاً من عناصر ثقافية شديدة التجانس¹⁸، فأصبحت تمثل حلقة الوصل والصلة بينهما، مما جعلت هذه المناطق تزخر بحركة دائبة منذ القدم، كما يشير إلى ذلك مفهوم المناطق الثقافية من حيث الامتدادات الجغرافية لبعض الأنماط الثقافية وكذلك إلى الامتدادات التاريخية للتراث المشترك، ولهذا فإن تراث المنطقة المشترك هو بناء ثقافي يتميز بالامتداد التاريخي والجغرافي، فالمنطقة الثقافية تتمثل في تلك الرقعة التي توجد بها ثقافات متماثلة¹⁹.

رابعاً: الإبل كعنصر ثقافي:

بما أن الرقص ارتبط منذ القدم بتفاعل الإنسان مع بيئته في التعبير عما في نفسه وخاطره، فإن محاكاة الإنسان لغيره من الكائنات التي تعيش معه في هذه البيئة صفة من صفات ذلك التفاعل والارتباط، ومن هنا نجد أن أفراد هذه القبائل أثناء أدائهم لرقصة «الهوسيت» يتقمصون صفات وحركات بعض الحيوانات التي تتدخل معهم في الكثير من أمور حياتهم والتي من أبرزها الإبل، حيث تعتمد عليها هذه القبائل في نشاطهم الإقتصادي ونظامهم الاجتماعي لتصبح أيضاً جزءاً أصيلاً من تراثهم الثقافي لا يمكن استقصاله من بيئته الصحراوية.

فالإبل حيوان يتصف بالقوة والشجاعة ولديه القدرة على تحمل الصعوبات والمشقة، كما أن صبره

وتقاليد، معتقداته وتصورات، خبراته ومعارفه، أدايه وفنونه، حرفه ومهاراته.

سادساً: قبائل المنطقة:

تعيش قبائل «البشارية» التي تُعد فرعاً من فروع قبيلة «البجا» في هذه البقعة الجغرافية من الصحراء الشرقية وتنتشر أفرادها في جميع أرجائها في الصحراء والجبال والوديان، ويقال إن إسمها يرجع نسبةً إلى جدّهم الأكبر (بشار بن كاهل) من قبيلة الكوهلة التي تنحدر من نسب الزبير بن العوام، وأن بشاراً قد تزوج إمرأتين من «البجا» أحدهما يُطلق عليها (أم علي)، أما الأخرى فيطلق عليها (أم ناجي)، فبشارية (أم علي) هي تلك القبائل التي توجد بداخل الحدود المصرية، أما الأخرى هي التي توجد بداخل الحدود السودانية¹⁹، حيث تنفرع الأولى إلى عدة بطون كثيرة فمنها (العلياب - العميراب - الحمدوراب - الشتراب - القمهتاب) وغيرها، حيث تنتشر هذه القبائل بين مصر والسودان في ثلاث مناطق، أحدهما تمتد من القصير حتى سواكن، والثانية تعيش على نهر عطبرة بالسودان، والأخيرة تقطن جزيرة عتباي.

البجا عبر العصور التاريخية:

سُميت قبائل «البجا» قديماً بعدة أسماء طبقاً للعصور المختلفة التي مرت بها، حيث أطلق عليها في المصادر الرومانية «البيمين»، في المصادر المروية «المديد»، في المصادر العربية «البجا»، في المصادر الكوشية والمصرية القديمة «المدجاي»، وتجمع بعض المصادر أن وطن «المدجاي» هو شرق السودان، وتشير الأدلة الأثرية والتاريخية إلى أنهم اشتركوا في أصولهم العرقية مع الكوشيين، وأن نمط حياتهم السائد كزراعة عُرف من خلال بيئتهم القاسية الشبه قاحلة في شرق السودان، كما عُرف شعب «المدجاي» في العالم القديم بكفاءتهم العالية وجدارتهم في مجال الحروب العسكرية، نظراً لمهارتهم الاستثنائية في الحروب²⁰.

إليها سواء بداخل مصر أو خارجها، لأنهم لا يرتبطون بمكان محدد أثناء ممارستهم لهذه المهنة، وفي مفهوم علماء الاجتماع للبدو، إنهم فئة من السكان يتميزون بخصائص معينة وسلوك خاص ترسمه لهم بيئتهم الصحراوية المحيطة بهم، ولا تسمح بإقامة حياة سكانية مستقرة، كما أنهم ينتمون إلى مجموعة تغير محل إقامتها في أوقات معلومة تبعاً للتغيرات الموسمية لكل مجتمع محلي، مثل صيد أفضل، حشائش للقطع، وطقس أفضل، فالبدو لا يتجولون بدون هدف¹⁷، وهذا ما يُعرف في علم الأنثروبولوجيا الثقافية بعملية «التثقف» وهي الحالة التي تحدث نتيجة لإلتقاء ثقافتين مختلفتين، وقد عبر «كروير» عنها في أحد المواضع بأنها «تشمل على تلك التغيرات التي تحدث في ثقافة معينة بتأثير ثقافة أخرى، والذي ينتج عنها ازدياد التشابه بين الثقافتين المعنيتين، وقد يكون هذا التأثير متبدلاً أو طاغي التأثير من جانب واحد»، حيث يرى كل من «جربينروشميدت» اللذين ينظران إلى «التثقف» على أنه مجرد ثقافات مختلطة ببعضها¹⁸.

ومن هنا يمكن القول أن الإبل تمثل إحدى وسائل الاتصال الثقافي بين مختلف القبائل والمجتمعات الصحراوية الأخرى، فضلاً عن الدور الحيوي والوظيفي الذي تؤديه بالنسبة لأبناء هذه القبائل في مختلف مجالات الحياة ثقافياً واجتماعياً واقتصادياً.

خامساً: الطبيعة البشرية:

أما الجانب الآخر الذي يتعلق بهذه القبائل وأصولها السلالية، وما يندرج منها من فروع قبائلية متشعبة قاطنة في أقصى الجنوب الشرقي من الصحراء الشرقية على الحدود (المصرية - السودانية) وما يليها من مناطق أكثر عمقاً في الجنوب، يجعلنا نرجع بالزمن إلى الوراثة لمعرفة الجذور التاريخية لتلك الجماعات الإنسانية المنتجة لتراثها الشعبي كجزء أصيل من ثقافتها التي تنتمي إليها، بهدف محاولة فهم طبيعة ذلك الإنسان الذي يعيش في هذا المكان، من خلال ما يصدر عنه من أفعال وسلوكيات وأفكار وممارسات تتمثل في مفردات ثقافته التي تتكون من عاداته

«بنى عامر» الذين يمتدون من «طوكر» شمالاً إلى داخل حدود أريتريا جنوباً، كما توجد جماعات أخرى من «البجا» أو قبائل صغيرة، مثل «الأرتيقا»، «الكميلا» ، «الحالنقا» وغيرهم، وبعضهم يدور في فلك القبائل الكبيرة وترتبط بهم²⁴.

ثانياً: لغة البجا:

تتحدث قبائل «البجا» لغتهم الحامية، وهي المسماه «التبدواي أو البداويت» ويستثنى من هذا معظم العشائر الجنوبية من «بنى عامر» ومن يجاورهم من الجماعات القليلة التي تتحدث لغة خاصة تعرف بـ «تجده»، وهي لغة سامية منتشرة في أريتريا وشمال بلاد الحبشة، وإن كان بعضهم يتكلم اللغة البجاوية، فأكثر قبائل «البجا» يعرفون اللغة العربية إلى جانب معرفتهم لغتهم التي يتحدثون بها، واللغة العربية ما هي إلا أثر من أثار النفوذ العربي الذي دخل إليهم في عهد متأخر نسبياً إلى أوطانهم²⁵.

ثالثاً: صفات البجا:

أن «البجا» بوجه عام شعب لا تزال تغلب عليهم الصفة العسكرية، والطابع الحربي الذي أملتته البيئة والكفاح للمحافظة على النفس والمال، وشجاعتهم وقوة احتمالهم مضرب الأمثال، إلا أن هذه الروح لا تزال سائدة فيهم متغلغلة في نفوسهم، وسلاحهم الرئيسي هو السيف للهجوم والدركة للدفاع، فقد قل استخدامهم للرمح أو القسي والسهام، ولكنهم يحملون في منطقتهم خنجراً منذ الحداثة ويظلون محتفظين به، ومن المرجح أن سلاحهم فيما مضى كان الرمح، سلاح أهل الجنوب، ولكن السيف جاءهم من الشمال، أو من الجزيرة العربية عن طريق البحر الأحمر، فأقبلوا على إقتنائه، وكثيراً ما يطلق أحدهم على سيفه اسماً خاصاً، كعادة فرسان العرب، ويرددون قصصاً عن بعض السيوف وحدتها²⁶، وتظهر النزعة الحربية لك «البجا» حتى في لهوهم ولعبهم فيرقصون رقصاتهم الحربية على دقات الطبول، وأناشيدهم وأغانيهم تردد قصص أبطالهم القدماء²⁷.

تعد قبيلة «البجا» من القبائل الرحل التي تنتمي إلى الجنس الحامي، إلا أنهم بعد قرون عديدة تأثروا بالإتصال العمراني والمشروعات الزراعية التي تمت في الكثير من المناطق في تلك البقعة الجغرافية الكبيرة التي يعيشون عليها، فاستجابوا إلى هذه التطورات، وبدأوا يتخذون قرى على ضفاف القنوات، ويحتلون أحياء من بعض المدن، وأخذ كثير منهم يشتغل بالزراعة وفي مختلف الحرف²¹.

وتشير بعض المصادر الأخرى أن في الفترة التي ظهرت فيها معالم حضارة جديدة في منطقة النوبة قديماً، وأطلق عليها العالم الأمريكي «جورج رايزنر» حضارة المجموعة «X» شهدت في هذا العصر قيام مملكتين وهما مملكة «البليبيين» ومملكة «النوباتيون»، والبليبيين هم قبائل سكنت شرق النيل وحتى البحر الأحمر، وقد عرفوا عند الإغريق بهذا الاسم، ولكن المؤرخين العرب أسموهم بـ «البجا»، وهم قبائل «البجه - البجا» الحالية القاطنة في شرق السودان²²، حيث عاشت في منطقة بلاد النوبة السفلى قبائل عدة ذكرها المصريون القدماء منها (واوات - إيرثت - ستاو - إيام - مدجاو أو مدجاي)، والأخيرة منها هي تلك القبائل الرحل التي لم تستقر في منطقة بعينها، وكانت تجوب مناطق السودان والنوبة السفلى²³.

أولاً: فروع البجا:

تنقسم فروع قبيلة «البجا» وهي القبيلة الأم لكل هذه الفروع إلى أربعة قبائل رئيسية، وهما «البشاريون» في الشمال الذين يعيشون في تلك البيئة الجبلية الصخرية، كما يحتلون معظم الإقليم المسمى بصحراء العتباي، ثم يليهم من الجنوب قبيلة «الأمرار» الذين يمتدون إلى انحراف في اتجاه الغرب في مسمار على الخط الحديدي إلى الشمال الشرقي في اتجاه بور سودان، ثم يليهم جنوباً «الهندود» وهم أكثر البجا في السودان عدداً، حيث يمتدون من سواكن إلى سنار وفي الأرض المجاورة للخط الحديدي الممتد بين البلدين وبذلك أصبحوا يحتلون دلتا الجاش، كما يعيشون على شواطئ العطبرة المجاورة لهم، وأخيراً نجد في الجنوب الشرقي قبيلة



أنوع الرقصات الشعبية:

توجد أنواع مختلفة من الرقصات الشعبية عند قبائل «البشارية» فمنها رقصة (الوالدوب - الهوسيت - البيبوب - أوكل) كل منها يتميز بظن الأداء الشعبي، حيث تؤدي تلك الرقصات بتحريك جميع أجزاء الجسم، نظراً لأنها تعتمد في حركاتها على القفز والوثب والحجل، فكل رقصة من هذه الرقصات لها إيقاعها الخاص ومناسبتها الخاصة التي خصصت من أجلها.

فنجذ فنون الأداء فيها تحتوي على عدة عناصر منها «التقمص» وهو ما عرفه علماء الأنثروبولوجيا بأنه «قدرة الإنسان البدائي على التقليد ومحاكاة الطبيعة»، وكذلك على «الحركة» حيث استطاع الإنسان من خلالها أن يعبر عن إرادته، ومخاوفه، ورغباته، وشهواته، وظلت لغة حياة حقت له التواصل والاتصال والتعبير عن ما يشعر به ويعتقده، وأيضاً على «الإيقاع» الذي يعتبر واحداً من أبرز عناصر اللغة الموسيقية نظراً لأنه يرتبط بالحياة، فنجدته يرتبط بالفنون الزمانية والمكانية، حيث يحتوي على حركة ورقص وطبول وتصفيق بالأيدي وضرب بالأرجل، كما أن «الإيقاع» في

الرقص يحتوي على بعدين، أحدهما «مكاني» يرتبط بإيقاع حركة الرقصة وأبعادها وإمكانية الانسجام والتوافق والتماثل والتكرار في الحركة، وآخر «زماني» يرتبط بالإيقاع الموسيقي في الآلات الموسيقية التي صنعت خصيصاً لهذه الرقصات وحركاتها، وأخيراً على «التأثير» وهو القيمة الأساسية في «الأداء الشعبي»، لأنها ترتبط بأحداث الحياة اليومية، وبهذا الانسجام التلقائي تتحقق قيم الأشكال لفنون الأداء الشعبي، كما أن جميع الإيقاعات المستخدمة في فن الأداء الشعبي سواء في أشكالها ومضامينها تعتمد على عناصر البيئة بوصفها المكون المباشر لها والتي تستمد منها أشكال الرقصات والإيقاعات.²⁸

رقصة الهوسيت وما تحمله من معنى:

«الهوسيت».. كلمة ليست عربية.. بل بجاوية الأصل، نسبة للقبائل التي عرفت حديثاً بهذا الاسم (البجة - البجا - البجاه) بكسر الباء وتعطيش الجيم، وهذا الاسم هو الأكثر تداولاً وانتشاراً في العديد من المناطق المختلفة.²⁹

ف«الهوسيت».. كمصطلح يعني في مجمل مضمونه العام «الاستعداد» سواء للحرب أو للقتال أو للمبارزة،



فردى أو جماعة من المستقبلين)³⁰، والتي تتمثل في عدة عناصر، أحدهما يشمل (الأدوات الصوتية وتكويناتها) وهي الأصوات الإضافية المصاحبة لصوت الإنسان نفسه، كحركات التنصيق بالأيدي بطريقة منتظمة (ضرب الكفوف) ودق الأقدام بقوة أو بخفة على الأرض، وكذلك ما يردد عن طريق اللسان من (النصوص الشفوية) والتي تتمثل في نصوص الأغاني وبنائ الكلام المستعملة في المجالات الموسيقية كقناة كبرى للتفاعل، بالإضافة إلى استخدام الأغنية نفسها كأداة للتأمل، وأخيراً التعبير من خلال الأداء الحركي عن طريق (الرقص) الذي يشكل حلقة هامة في الإتصال والتواصل مع الآخرين³¹.

من هنا تبدأ الرقصة:

في البداية لا يجوز مطلقاً أن يتقدم أي فرد من المشاركين في أداء تلك الرقصة وسط الساحة المخصصة للرقص، قبل أن يبدأ بها من يكبرهم سناً أو من يحتل مكانه اجتماعية وسط أفراد قبيلته.

فعند سماع الإيقاع الموسيقي من آلة «الباسكوب» يتوجه مجموعة من الشباب باختلاف أعمارهم بتكوين

ومن هنا عُرفت رقصة «الهوسيت» برقصة الاستعداد أو رقصة الحرب، فهي رقصة استعراضية قتالية تعبر عن حامل تلك الثقافة الذين يتميزون بروح الفروسية وما تحمله تلك الروح من الشجاعة والجرأة، وما تتمتع به أجسادهم من القوة والحركة الخفيفة التي تعبر عن مدى اللياقة البدنية العالية.

أولاً: وصف الرقصة:

تُعد رقصة «الهوسيت» من أشهر تلك الرقصات الشعبية التي تبرز مدى قوة وشجاعة المؤدي كأنه مقاتل شرس يواجه الأعداء في ساحة المعركة، حيث اكتسبت قيمتها الفنية والجمالية والإبداعية في أداؤها الشعبي من خلال تلك الحركات الإنسيابية المنظمة، فنجد المؤدي للرقصة يستخدم السيف للهجوم والدقة «الدرع» للدفاع، كوسيلة من وسائل الأداء، حيث يعبران من خلالهما عن السمات الثقافية والتاريخية لشخصية ذلك المجتمع البدوي.

يتم أداء تلك الرقصة طبقاً لطقوس معينة وضوابط مُحكمة تحترمها وتقدها أبناء هذه القبائل، حيث تصاحبها آلات موسيقية وأصوات إيقاعية تُعرف في مجال الموسيقى بأساليب الإتصال والتفاعل، وهي تلك (التأثيرات) التي تخلقها الموسيقى في حواس مستقبل

سريعة باستخدام السيف والدرقة «الدرع»، حيث يتحكم فيها إيقاع الموسيقى التي تعلو وتهبط من صوت آلة «الباسنكوب» وكذلك إيقاع ضربات الكفوف من المشاركين حولهم، وأثناء هذا الأداء الجماعي المشترك بين المؤدين والمشاركين في الأداء وعلى مدار فترته الزمنية، يزداد حماس المؤدين.

وفي وضع آخر نجد أن المؤدين للرقصة يقوم كل منهما باللف حول زميله في حركة شبه دائرية بطريقة ثني الجسم إلى الأمام مع الضرب بقدميه على الأرض، ومن شدة هذه الضربة القوية العنيفة ينبعث الغبار من تحت أقدامهم، وكل منهما ماسكاً سيفه والدرقة «الدرع» بقوة بكل فخر وعزة وكبرياء، وأحياناً قد نجد العكس في طريقة الإمساك سواء للسيف أو الدرقة «الدرع»، وقد يرجع ذلك إلى الشخص نفسه المؤدي لتلك الرقصة، ثم يقف كل منهما فجأة فينظران إلى بعضهما البعض نظرات حادة قوية، رافعاً كل منهما سيفه أمام الآخر، وهما يداك الأرض بشدة بكتلتا أقدامهما، كأنهما يعلنان عن انتصار أحدهما على الآخر أو صمود كل منهما أمام الآخر في هذه الساحة القتالية.

وبعد مرور عدة دقائق قد تتجاوز عشر دقائق أو أكثر من أداء تلك الرقصة وفي لحظاتها النهائية الأخيرة، يقوم كل منهما بطرق سيفه على الدرقة «الدرع» التي يحملها أمام هذه المجموعة ليعلننا نهاية أدائهما للرقصة، فأحياناً قد يتم ترك السيف والدرقة على الأرض وسط ساحة الرقص أو أخذهما معاً، فإذا تم تركهما يأتي شخصان آخران من هذه المجموعة المشاركة بدونهما لبدء كل منهما بهما الرقصة من جديد، وإذا لم يتم تركهما يأتي كل واحد منهم ومعه سيفه والدرقة «الدرع» الخاص به.

ثم تبدأ الرقصة في مرحلة جديدة مع شخصين آخرين من هذه المجموعة التي تلتف حولهما لم يسبق لهما الرقص من قبل بداخل هذه الساحة، مع الوضع في الاعتبار عامل العمر بينهما، إلا أنه في بعض الأحيان قد يشارك فيها شخصان آخران من هذه المجموعة يرغب كل منهما في الرقص مع الآخر، فتبدأ الجماعة في التشكيل مرة أخرى، حيث يتقدم كل من المؤدين في لحظة سريعة بطريقة قد تبدو عشوائية، فيقوم

حلقة شبه دائرية يطلقون عليها «نصف قرص»، فيأتي أكبرهم سناً أو من يحتل تلك المكانة الاجتماعية، حاملاً في يده اليمنى السيف وفي يده اليسرى الدرقة «الدرع»، لنتيجة إلى وسط هذه الساحة المخصصة للرقص، فيقوم في البداية بعرض تحيته لهذه المجموعة المُشكلة أمامه، عن طريق رفع كل من السيف والدرقة «الدرع» مع تحريك كل منهما بطريقة معينة غير ثابتة، حيث تستقيم يده للأمام ويبدأ في رسغها فتتحرك في رعشة شديدة، يرتعش السيف من أعلى إلى أسفل، ثم يصاحبها حركة الدرقة «الدرع» مع ثني قدميه اليمنى أثناء أدائه لهذه الرقصة.

وفي هذه الحالة تقوم هذه المجموعة بالرد على تحيته عن طريق إطلاق أصوات من أفواههم تشبه أصوات «الهمهمة» مصاحبة أصوات ضربات الكفوف ودق الأقدام على الأرض بطريقة في غاية الروعة لما لها من شكل إيقاعي منظم، وذلك لضبط الإيقاع الحركي والموسيقى بالنسبة للمؤدين، كأنها نابعة من شخص واحد، وعيونهم متجهة في أغلب الأحيان إلى الأرض، وأجسامهم قد تبدو منحنية، وأقدامهم لا تزال تدك على الأرض بقوة عنيفة باستخدام أحد الأقدام إما اليمنى أو اليسرى، أو كلاهما معاً على التوالي، بحيث تكون مرة بالقدم اليمنى ومرة أخرى بالقدم اليسرى.

وأثناء ذلك العرض الاستعراضى للرقصة الذي لم يستغرق عدة ثوان معدودة، يتقدم شخص آخر من المؤدين سواء من أبناء القبيلة أو غيرها إلى ساحة الرقص حاملاً في يده نفس الأدوات المستخدمة في أداء الرقصة، فيقدم تحيته للمجموعة كما فعل الأول من قبل، مع الوضع في الاعتبار مراعاة مستوى العمر بينهما أو درجة المكانة الاجتماعية، ثم يقوم كل منهما بالوقوف أمام بعضهما البعض وهما يؤديان تلك الرقصة من خلال تحريك السيف والدرقة «الدرع» في حركة سريعة بطريقة إبداعية في الأداء أكثر احترافية في التنفيذ، مما يلفت أنظار الحاضرين سواء من المشاهدين أو المشاركين في أداء الرقصة.

ومن هنا يبدأ كل منهما بإظهار قدرته القتالية ومدى لياقته البدنية من خلال عرض حركات تعبيرية منظمة



المناسبات والمواقف الخاصة بأداء الرقصة:

تقام هذه الرقصة في الكثير من الاحتفالات والمناسبات الاجتماعية العامة أو الخاصة، وكذلك في جلسات الولسة وفي أوقات الفراغ عند ممارستهم لمهنة الرعي في الصحراء، وأيضاً في بعض المواقف الأخرى تعبيراً عن تحية أهلها للضيوف أو الزائرين لهذه المنطقة، فهي تُعد وسيلة من وسائل التحية والتعبير عن الفرح والسعادة طبقاً للمناسبة أو الظرف الخاص بها من ناحية، وكذلك وسيلة للتسلية والترويح عن النفس من ناحية أخرى.

(الأزياء المستخدمة في أداء الرقصة)

يعبر الزي عامة عن هوية الشعوب، فالزي ممارسة اجتماعية وعنصر ثقافي يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالعناصر الثقافية الأخرى، ويتكون الزي التقليدي الخاص بالرجال في هذه المنطقة من (العراقي - السروال - الجلالية - الصندل).

أولاً: العراقي:

جلباب من القماش الخفيف، أبيض اللون، واسع الفتحة من الأمام يشبه الجلالية، لكنه أقصر منها

كل منهما بخطف السيف والدرقة «الدرع» من على الأرض كنقطة بداية لمرحلة جديدة لأداء تلك الرقصة.

ويستمر الوضع هكذا لفترة زمنية طويلة قد تتجاوز ساعات، إلا أنها لا تزال محافظة على نفس القوة والحيوية والنشاط في أدائها، ولكنها تختلف بالطبع من حالة إلى أخرى على حسب طبيعة كل موقف أو المناسبة التي خصصت من أجلها لأداء تلك الرقصة.

السمات الخاصة بالرقصة:

لا ترتبط هذه الرقصة بعدد معين من الأفراد المؤدين لها، كما أنها تتم في كثير من الحالات إما بطريقة فردية أو جماعية، ولا يمكن أن تتم إلا باستخدام أدواتها الخاصة التي تتكون من السيف والدرقة «الدرع»، فاللاعب بالسيف سواء في وضع الثبات أو الحركة السريعة المتوازلة على الجسد، يدل على مدى مهارة الأفراد الذين يقومون بهذا الأداء، فهي تعبر عن ثقافة هذه القبائل وما مر بها من أحداث تاريخية عبر ماضيهم الطويل، وكذلك تظهر مهاراتهم القتالية في الدفاع عن أنفسهم وشجاعتهم في حماية قبيلتهم ضد الأعداء، كما إنها تهدف إلى رفع الروح المعنوية لدى الشباب خاصة، مما تثير فيهم روح الشجاعة والإقدام والحماسة، فمضمون دلائلها يختص بأوقات الحرب لإثارة الحماس.



هو اللون الأسود والأزرق الغامق، بينما توجد بعض القبائل الأخرى في مناطق متعددة يلبسونه بالوان مختلفة، حيث إرتبط دخول الصديري في العهد التركي، ويعتبر الإقليم الشرقي من أكثر الأقاليم تأثراً بالهجرات، نظراً لوجود بعض الموانئ على سواحلها مقابلة لشبه الجزيرة العربية³⁵، مما كان لها الأثر الكبير في سرعة اقتباس بعض الأزياء الغربية والتي من بينها الصديري، حيث تصدرت فرنسا الموضة الأوروبية خاصة في القرن الثامن عشر، وقد كان الشعب الفرنسي أول من ارتدى الصديري، كما أن للصديري نوعين أحدهما يُعرف بالأفريقي، أما الآخر فيعرف بـ «السواكني» نسبة لمدينة سواكن حيث يشتهر به سكان شرق السودان³⁶.

خامساً: الشببط «الصندل أو الحذاء»:

اشتهرت قبائل «البجا» بارتداء الحذاء المعروف بالصندل، والذي يُطلق عليه باللغة البجاوية «تادوركيدات - قي دات»، وهو حذاء من لمط قديم يتكون من الحبال ويصنع من جلد الجمال، وبه ثقب من الأمام، وثقبان من الخلف يتم إدخال جلد الماعز من الثقب الأمامي، ويوجد به مكان للأصابع وينتهي بخرز عريض نوعاً ما على وجه الحذاء، ويخرج من الجلد الثقبان الخلفيان³⁷.

طولاً ذو أكمام قصيرة، حيث يتم ارتداؤه عامةً تحت الجلابية الخارجية، كما توجد به جيوب على جانبيه لحفظ الممتلكات، وسُمي بهذا الاسم نسبةً لكلمة «عرق» أي مخفف للعرق نظراً لاتصاقه بالجسد، جاءت به بعض القبائل العربية إلى السودان قبل أن تستقر فيه، فقد كان معروفاً لدى سكان جدة قديماً، حيث تتكون خامته من أنواع عديدة، فكان يصنع من القطن الخفيف والذي يُعرف بالشاش³²، كما يمكن للشخص ارتداؤه والجلوس به بداخل منزله، ولا يجوز الخروج به دون أن يكون مرتدياً الجلباب أو الجلابية.

ثانياً: السروال «سريادوب»:

يُعرف السروال باللغة البجاوية بـ «سريادوب»، وعند قبائل بني عامر يُعرف بـ «البوجا»، فهو يشبه في شكله البنطلون، وهو عبارة عن قماش خفيف أبيض اللون، يتم ارتداؤه أسفل «العراقي» وكذلك الجلابية الخارجية، حيث يتم ربطه من أعلى بحبل من نفس القماش الذي تنتهي أطرافه «بالثكة»، يثنى في أعلى «السروال» بفتحتين يدخل من طريقيهما الحبل وينتهي بفتحة أخرى ليتسع ويضيق، وهو بذلك الشكل يتناسب تماماً لطبيعة حياتهم التي تعتمد على الترحال والتنقل من مكان لآخر، وكذلك يتناسب أيضاً مع أداؤهم لرقصاتهم المختلفة التي تحتاج إلى خفة في الوزن ورشاقة عالية³³.

ثالثاً: الجلابية:

عبارة عن زي خارجي أبيض اللون ذي أكمام مدورة، وأحياناً يكون لها ياقة، ويمكن ارتداؤها دون صديري إذا كان يياقة³⁴، وقد يرجع تسميتها بهذا الاسم نسبةً لكلمة «الجلابية» وهم التجار الذين كانوا يقومون بحلبها.

رابعاً: الصديري:

يشبه الجاكت في شكله إلا أنه ليس له أكمام، كما يصنع من أنواع مختلفة من القماش، وهو متعدد الألوان فمنه «الأسود - الأزرق - البيج - البني»، إلا أن اللون السائد لدى أفراد هذه القبائل

(الأدوات المستخدمة في الرقصة)

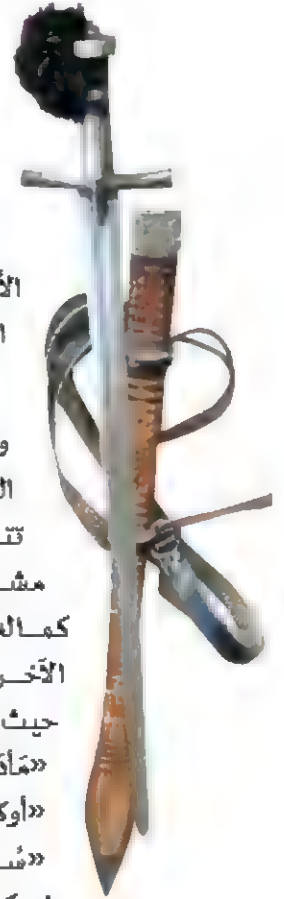
أولاً: السيف «مَآذُ»:

عبارة عن سلاح معدني حاد طويل، له يده من الخشب والحديد مكسوة بالجلد أو الصوف، ومHANDLE بخيوط من الفضة، وله جراب من الجلد يُسمى «سير» وذلك لحمله، كما يوضع على جرابه عدد من الأحجية الجلدية وكذلك بعض الأشكال الزخرفية من أعلى.

يُعد السيف أحد رموز السلاطة والملك، حيث نجده في كل الفترات التاريخية، وظلت الأسر الحاكمة تتوارث بعض السيوف التي أصبحت مشهورة بأسمائها مثل النمنم، والقَطَقُ³⁸، كما له مُسميات عديدة يختلف كل منها عن الآخر على حسب ما يحتويه من شكل، حيث يُسمى السيف نفسه باللغة البجاوية «مَآذُ»، أما السيف المزين بالفضة فيسمى «أوكاز»، السيف الطويل ذو النجمة فيسمى «سليمان»، السيف الذي به زخرفه على شكل هلالين فيسمى «أيراب تافيت»، السيف ذو نصل حديد فيسمى «يُسرياي»³⁹.

ثانياً: الدرق «الدرع»:

عبارة عن قطعة كبيرة دائرية الشكل تتكون من الجلد مع بروز في وسطه لقبضة اليد التي تلبس بالحديد، وله ثلاثة أنواع أحدهما يُسمى «كرياي» وهو سميك وأثقل وكان يصنع من جلد الفيل، ذو قبضة حديدية وسميك، أما الثاني «داشكاب» وهو يصنع من جلد التمساح ولكنه أقل سمكاً، أما الأخير «فايسنتاي» وهو يصنع



من جلد فرس البحر، وهو أكبر حجماً من الأنواع السابقة، وفي مركزه يد من جداول الجلد، ومنقوش على الدائرة رسوم هندسية لها مغزى سحري، وتستخدم الدرق «الدرع» في الدفاع عن النفس لصدر المخاطر أو الأذى عن الجسد، وهو جزء من سلاح الرجل البجاوي وشيء أصيل من تراثه الثقافي

لا يمكن الاستغناء عنه أينما تنقل من مكان إلى آخر، وفي أوقات السلم يعتبر أداة من الأدوات الهامة المستخدمة في أداء الرقص وخاصة رقصة «الهوسيت»، حيث يتم جلب الجلود المستخدمة في صنعه من السودان، لأنها تتميز بسمكها وصلابتها أثناء استخدامه عند ضربه السيف⁴⁰.

ثالثاً: الخنجر «شُوتال»:

يتميز الخنجر عن السكين بأن له جزءاً مثنى من الأمام حاداً، كما تصنع يده من الخشب أو العاج، ثم يوضع في جراب خاص من الجلد، ويعتبر من الأسلحة التي يستخدمها البجاوي أثناء تنقله المستمر في الصحراء، فقد تهاجمه بعض الحيوانات المفترسة والزواحف السامة، كما أنه يستخدم في تقطيع لحم الغنم أثناء عمله لأكله «السلات» الشهيرة والمفضلة لدى هذه القبائل⁴¹.

رابعاً: العصا «أكوالي»:

إحدى الأدوات التي يعتمد عليها البجاوي في حياته اليومية، حيث يقوم بصنعها بنفسه، فهي ذات انحناء رفيع من أسفل، ويتم استخدامها في بعض الرقصات الشعبية الأخرى، حيث يتكئ عليها المؤدي أثناء أدائه للرقص، وقد تستعمل أيضاً في الدفاع عن النفس، وهناك عصا تسمى بـ «كوليت» تصنع من فروع أشجار «السيال أو السنط»، وهي منقوشة برسومات لها مغزى سحري ولها طرف معكوس والطرف الآخر





(الآلات الموسيقية المستخدمة في الرقصة)

أولاً: آلة الباسنكوب (الطنبورة):

تعتبر آلة «الباسنكوب» من أقدم الآلات الموسيقية الوترية المصرية القديمة، التي كانت تعرف في عصور ما قبل التاريخ، حيث كانت تسمى «كنر» أو «كنارة» ولا زالت تصنع بنفس الشكل الآن في مناطق السودان والنوبة، وهي تشبه آلة (الطنبورة) النوبية تماماً من حيث الفكرة والتركيب والشكل العام وطريقة التصنيع وأسلوب الضبط وطريقة العزف، حيث عرفتها القبائل الإفريقية القديمة، كما لها أسماء عديدة تختلف باختلاف المناطق التي تستخدمها، ففي السودان والنوبة تُعرف بـ (الطنبورة) ويُطلق عليها باللغة النوبية (كيسر)، ولدى قبائل (البجا) (الباسنكوب)، وفي أيويبا (الكرارة)، حيث تستخدم هذه الآلة الموسيقية في معظم الاحتفالات والمناسبات الاجتماعية الخاصة بهذه القبائل.⁴³

تصنع آلة «الباسنكوب» بأدوات متاحة من يثنتها، فهي عبارة عن صندوق دائري الشكل مجوف من الخشب مغطى بطبقة جلدية بها خمسة ثقوب ومثبت بالصندوق مثلث قاعدته من أعلى، وقاعدة المثلث بها خمسة مفاتيح مشدود بها الأوتار المصنوعة

يغلف بجلد التمساح أو الثعبان وتسمى «الحدالة» فهي نوع من العصي يحملها الشيخ أو كبار القبائل، وللعصا دلالة على مكانة الفرد الاجتماعية وسط أبناء قبيلته، كما يتم استخدامها في بعض الحالات الأخرى حيث يخطط بها على الأرض خطوطاً معينة أثناء حديثه مع بعض أفراد القبيلة وهم جالسون على الأرض⁴²، وكذلك لصيد بعض الزواحف السامة كالثعابين.

خامساً: السوط «الكراج»:

يُعد السوط «الكراج» إحدى الأدوات المادية التي يتم استخدامها في بعض الرقصات الشعبية الأخرى الخاصة بهذه القبائل، فهو يصنع في السودان، كما له أنواع أخرى عديدة يختلف كل منها على حسب نوع الحيوان الذي يصنع منه السوط «الكراج»، فأحدهما يصنع من جلد فرس البحر ويُعرف بـ «القراتي»، وغيره يُعرف بسياط «الكروج»، وأنواع أخرى تصنع معظمها من ذيل كل من الإبل أو الخرتيت أو القرنيته، كما أن السوط يُعد رمزاً من رموز السلطة والملك، والذي اشتهر بسوط العنجد.



تعتبر هذه الآلة الموسيقية وسيلة من وسائل لغة الحوار بين أفراد القبيلة، حيث تدل نغماتها على معان وإشارات لا يفهمها أحد إلا أبناء هذه القبائل، فأحياناً يتم العزف عليها عندما يطلب أحدهم المساعدة أو النجدة. ثانياً: الإيقاع المصاحب للرقصة:

تعتمد هذه الرقصة على الأدوات الصوتية وتكويناتها، والتي من أصوات الهمهمة وضربات الكفوف بالإضافة إلى أصوات دق الأقدام بقوة على الأرض التي يقوم بها المشاركون في أداء هذه الرقصة، وكذلك الإيقاع الصادر من آلة «الباسنكوب»، ومن هنا تختلف منها بعض الأغاني المصاحبة لها في أغلب الأحيان، وإذا وجدت فمعظمها تكون إما مدحاً في أصول القبيلة وأمجادها وبطولاتها عبر فترات تاريخها الطويل أو التمجيد في أحد فرسانها الأقوياء أو الغناء للإبل وعظمتها أو في البيئة وما تحتويه من طبيعة كالصحراء والجبال.



من أمعاء الحيوانات أو شعر الخيول، وطرفها الآخر مثبت على حجم الصندوق بعقدة خشبية، كما أن الأساس الهارموني الذي بنيت عليه طريقة ضبط الآلة هو السلم الخماسي الإفريقي، وهو من السلالم الموسيقية التي استخدمت في موسيقى الحضارات القديمة وخاصة في أفريقيا.

الهوامش

1. نادية عبد الحميد الدمرداش، علاء توفيق إبراهيم، مدخل إلى علم الفولكلور - القاهرة: عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، 2007، ص 83.
2. نادية عبد الحميد الدمرداش، علاء توفيق إبراهيم، مرجع سابق، ص 74.
3. نادية عبد الحميد الدمرداش، علاء توفيق إبراهيم، مرجع سابق، ص 75.
4. نادية عبد الحميد الدمرداش، علاء توفيق إبراهيم، مرجع سابق، ص 75.
5. سوزان السعيد، الحياة الشعبية جنوب البحر الأحمر - القاهرة: عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، 2002 - ص 11.
6. جيهان حسن مصطفى، الزواج والبيئة في منطقة الشلاتين، مرجع سابق، ص 31.
7. جيهان حسن مصطفى، الزواج والبيئة في منطقة الشلاتين، مرجع سابق، ص 31.
8. زهى عبد الحافظ، الأهمية التاريخية لميناء عيذاب الأثرى - دراسات إفريقية - ع 36 (ديسمبر 2006) - ص 204.
9. زهى عبد الحافظ، مرجع سابق، ص 204.
10. زهى عبد الحافظ، مرجع سابق، ص 205.
11. جيهان حسن مصطفى، الزواج والبيئة في منطقة الشلاتين، مرجع سابق، ص 25.
12. محمد الجوهري، علم الفولكلور الأسس النظرية والمنهجية - القاهرة: مركز البحوث والدراسات الاجتماعية، 2016 - ص 374 - (المجلد الأول، ص 25).
13. جيهان حسن مصطفى، الزواج والبيئة في منطقة الشلاتين، مرجع سابق، ص 16.
14. جيهان حسن مصطفى، الزواج والبيئة في منطقة الشلاتين، مرجع سابق، ص 95.
15. جيهان حسن مصطفى، الزواج والبيئة في منطقة الشلاتين، مرجع سابق، ص 86.
16. جيهان حسن مصطفى، الزواج والبيئة في منطقة الشلاتين، مرجع سابق، ص 58.
17. جيهان حسن مصطفى، الزواج والبيئة في منطقة الشلاتين، مرجع سابق، ص 56.
18. محمد الجوهري، علم الفولكلور الأسس النظرية والمنهجية، مرجع سابق، ص 9.

د. محمد الجزيراوي - تونس

مواد البناء في العمارة السكنية التقليدية بمنطقة نزاوة من الجنوب الغربي التونسي

لا بد للبحث العلمي اليوم، وفي جميع اختصاصاته، من الارتباط بقضايا المجتمع وواقعه المعيش، يسعى جاهدا للمساهمة في تحقيق الإضافة المعرفية والتطبيقية، وتؤكد أهمية هذا التوجه اليوم مع تزايد وتيرة التحديات التي تواجه موروثنا الشعبي عامة والثقافة المحلية خاصة مع تزايد ضغوطات العولمة والتحولت السياسية. في هذا الاطار عادت مختلف الشعوب لدراسة موروثها الشعبي، قصد البحث عن حلول لمشاكلها الراهنة، وتعتبر الاستفادة من المواد المحلية، في مجال العمارة، قاعدة عامة بالنسبة لمواد البناء في أي مكان من العالم¹.

لقد ساهم ثراء المكونات الطبيعية لمنطقة نزاوة التي تقع في الجنوب الغربي التونسي في تنوع مواد البناء المحلية، لذلك سنعمل في هذا العمل على تصنيف هذه المواد وتثمين الثروة المعرفية² والتعريف بمكوناتها، فربما تساهم هذه الدراسة في مستقبل



① خشب النخيل والزيتون متوفر بكثرة في الواجهة التقليدية.

التنمية في الجهة وتشجع على الاستثمار. كما سنعمل أيضا على تثبيت المصطلحات الشعبية المحلية في مستوى العمارة التقليدية للمحافظة عليها والتأكيد على ثراء وتنوع المعجم اللغوي المحلي والتصاقه باللغة العربية الفصحى مع بعض الروافد من اللهجات المحلية المجاورة والبعيدة.

يُمكن تصنيف مواد البناء المحلية التي تُستعمل في تشييد المساكن التقليدية بقرى واحات نفزاوة إلى ثلاثة أصناف أساسية: المواد النباتية والمواد الترابية الصلبة والمواد الترابية اللينة.

المواد النباتية:

تُعتبر الواحة أهم مصدر لمواد البناء النباتية وهي الخشب، ويتأتى من النخيل والأشجار المثمرة، كما يستفيد السكان من الأحراش المجاورة لقراهم التي توفر أغصان الأشجار والشجيرات الصغيرة، بالإضافة إلى استخدام الخشب المصنّع المجلوب من خارج البلاد.

أولاً: الخشب:

توفر الواحات الممتدة على مساحات شاسعة أنواعا مختلفة من الأخشاب التي تُوظف في المعمار السكني التقليدي بالمنطقة، وهي تُعتبر من العناصر الأساسية حيث تُستخدم في الأسقف وتُصنع منها الأبواب وتُوظف في أغراض إنشائية عديدة. يمثل النخيل أهم مصدر للخشب في البناء ولا تقل عنه قيمة أخشاب الأشجار المثمرة لاسيما أغصان شجرة الزيتون.

1. خشب النخيل:

ينقسم بدوره إلى نوعين وهما الجذوع والجريد:

أ- جذع النخلة: وردت الإشارة إلى أهمية جذوع النخيل بالنسبة للمنطقة في عدة نصوص ووثائق، خاصة الأرشفية منها والتي تعود للقرن التاسع عشر³. يُستغل جذع النخلة في أغلب العناصر الإنشائية للمسكن التقليدي بقرى واحات نفزاوة، ولا يُستعمل خاما إلا نادرا، إذ يمر عادة بمراحل تحضيرية

عديدة، ولا يتم استغلال جذوع جميع أنواع النخيل، فالنجار خبير في معرفة أجودها وأهمها تلك المتأدية من صنف «الذكار» و«العُمّاري» و«الفطيمي» و«الحُرّة» و«البسرّ جُلُو» و«الطُرْنَجَة»⁴.

يستفيد النجار التقليدي بالمنطقة من جذوع هذه الأنواع لما تكتسبه من مميزات، لعل أهمها دقة أليافها واستقامتها وقدرتها الفائقة على مقاومة التسوس والتصدع. كما يحرص على ترشيد استهلاك الخشب فلا يقطع سوى النخلة ذات المردود الضعيف، ولا يستخدم بكثرة جذوع النخيل من صنف «الدقلة» و«القُصبي» و«القُنْدَة» لأنها ذات ألياف خشنة لا تتحمل ضغط الثقل، وإن تم استعمالها فلأغراض ثانوية.

تمر عملية تحضير الجذع بعدة مراحل، وتنطلق عملية الاشتغال عليه في الواحة في المكان الذي تُسقط فيه النخلة، وأولى المراحل هي القطع عن طريق قِصّاص مختص. تُقص النخلة ذات الجذع الطويل على مراحل، وتسمى هذه الطريقة «الحَبيلة».

تتمثل «الحَبيلة»⁵ في توجيه سقوط النخلة عن طريق حبل يُربط في طرفها العلوي، ويُشد طرفها الثاني للأرض خوفا على المزروعات والأشجار الصغيرة تحتها وذلك بعد أن يُقَصّ جريدها. يُعالج الجذع بالفأس إلى أن يسقط الجزء الأول، ثم بنفس الطريقة مع بقية الأجزاء بحسب طول النخلة فقد يتم إسقاطها على مرحلتين أو ثلاث أو أربع على أقصى تقدير للنخلة التي يتجاوز طول جذعها 20 م.

تأتي إثر ذلك عملية «التفليق»، وتتمثل في تقسيم الجذع طويلا إلى جزئين أو أربعة أجزاء باستعمال مجموعة من «الدّواسيس»⁶. يُثبت «داسوس» فوق الجذع ويدق «بالرزام»⁷، وعندما يتغلغل إلى نصفه يدق «داسوس» ثان على بُعد 0.50 م، منه، عندما يخترق هذا الأخير الجذع. يقوم «القِصّاص» بإدخال «داسوس» صغير، يسمى «كُلّوفي»، في الفتحة التي حدثت بينهما لكي يسهل سحبهما، ثم تتواصل نفس المراحل إلى أن يشطر الجذع إلى نصفين. يمر



مطارق الجريد في السقف.

لكنه مكسو بالسعف. يُستعمل «الساق» والجريدة في البناء بعد إزالة الأشواك والسعف، ويُسمى عندئذ «مَطْرَق» وجمعها «مَطَارِق» أو «سَيْق»، ويوظف البناء «المطارق» في الأسقف (الصورة عدد 4) وفي أبواب الإسطبل وفي بعض الأثاث مثل السرير، ورغم أهمية الجريدي يبقى دون أهمية جذع النخلة¹³.

2. أخشاب الأشجار المثمرة:

تنتشر في الواحات القديمة عدة أصناف من الأشجار المثمرة مثل الزيتون والرمان والتين والتوت¹⁴، وتتميز بصلاب أغصانها وسهولة تطويعها، إضافة إلى بعض الأشجار الأخرى وأهمها حب سبحة تُعتبر أغصان شجر الزيتون عنصرا أساسيا في صناعة الأبواب في المسكن التقليدي بقري الواحات القديمة بمنطقة لفزاوة، وتُستعمل جافة كعوارض لربط ألواح خشب النخيل من الداخل، وتُوظف في أغراض أخرى كالأقفال والمسامير نظرا لصلابتها وعرونة تشكيلها. كما تتميز بزهد ثمنها وبجودتها مما يضمن جودة الباب. يوظف السكان الأغصان الطويلة من الأشجار المثمرة كركائز تحمل سقف الإسطبل، وفروعها كمسامير تُدق في الجدران



خشب النخيل في سقف البيت.

«القَصَاص» إثر ذلك المرحلة التجفيف، إذ يُترك الجذع على عين المكان ويوضع فوقه قليل من الملح أو يُلقى به في شط الفجاج أو شط الجريد⁸، تتراوح القدة بين ستة أشهر وستين⁹.

تتخلص الجذوع خلال هذه المرحلة من الحشرات، وتكتسب صلابة وحماية من التسوس أما الرديء منها فتظهر عليه علامات الاعوجاج والتآكل. ومن بين أهم خصائص خشب النخيل المرونة والصلابة لذلك يُوظف في الأماكن التي تكون معرضة للهدم أو للتصدع، ويستغله السكان في دعم الجدران وكسكف لدخل البيت أو الكوة وفي السقوف. قد يضطر بعضهم لشراؤها، ويتراوح ثمن الجذع الواحد في أواخر القرن التاسع عشر بخمس فرنكات¹⁰ ويتراوح في أواسط ستينات القرن الماضي بين 20 و 30 مليما¹¹.

ب- جريد النخيل: مفردها جريدة، وتتكون من ثلاثة أجزاء: «الكِزْناقة» أو الكرب¹² أي الجزء الذي يبقى عالقا بجذع النخلة، وتكون ملساء عريضة ومنبسطة الظهر محدبة الوجه، و«الساق» وهو ذواشواك وعادة ما يكون صلبا ومستقيما، وأخيرا الجريدة، وهو الجزء الذي يعتبر امتدادا «للساق»



المادري أو الخشب المستورد.

رابعاً: الخشب المستورد:

يُسمى سكان منطقة الدراسة الخشب المصنَّع «لُوح» وهو ذولون أحمر أو أبيض، يجلب من خارج البلاد التونسية ويصلح لجميع المناخات¹⁶، يسمى أيضاً الخشب التجاري إذ يصل المنطقة عبر ميناء صفاقس، وقد انتشر استعماله في البناء مع دخول المستعمر الفرنسي وتكثف في فترة ستينات القرن الماضي.

يُوظَّف «اللُوح» خاماً في السقوف من خلال نوعين: «المادري»¹⁶ ومفردها «مَادِرِيَّة»¹⁷ ويبلغ طولها 5 م وعرضها 0.15 م وسُمكها 0.10 م، و«الوُرق» ومفردها «وُرقَة» بطول 7 م وعرض 0.20 م وسُمك لا يتجاوز 5 سم (الصورة عدد 6). كما تُصنَّع منه الأبواب والنوافذ والأثاث، خاصة الخزائن والصناديق الملونة.

يبدو أنه ليس غريباً توظيف بعض المواد من خارج المنطقة في العمارة التقليدية إذ لا يقتصر الأمر على قرى نضازة بل ينتشر في عدة مناطق أخرى من العالم لاسيما حول بلدان حوض المتوسط¹⁸. يبقى خشب النخيل الأكثر استعمالاً من المواد النباتية، ويساهم مع المواد الترابية الصلبة في متانة المبنى ككل.



نبات القصب في إحدى البرك.

وتعلق عليها عدة أغراض كالأدوات المنزلية والأواني الفخارية المليئة بمخزون الزيت والسمن.

ثانياً: القصب:

نبت القصب غالباً في شبكات صرف المياه الزائدة عن حاجة الأرض السقوية في الواحات (الخنادق أو الشعيات)، يتراوح طول الواحدة منها بين 1.50 و4 م، ويُستعمل أساساً في التسقيف (الصورة عدد 4). يتوفر القصب بكميات متفاوتة بين قرى الواحات القديمة، فإن وُجد بكميات كبيرة في جمنة وني أحمد والبرغوثية والبلديات فهو قليل جداً في المنشية وبوعبدالله وفطناسة.

ثالثاً: القش:

يتمثل القش في كل النباتات اليابسة من حشائش وسعف النخيل والليف والتبن. يُمثل التبن مادة أساسية في صنع قالب الطين المعد للبناء، إذ يساهم في شدة صلابته وتماسكه ويضعف في حجم مقاومته لعوامل التعرية التي تسببها الأمطار والرياح، ويُقلص من إمكانية تشقق الجدران فيما بعد. كما يُعتبر السقف من أهم العناصر المعمارية التي يستخدم فيها القش، إذ يمثل طبقة من طبقاته.



إعادة استخدام الحجارة الضخم.

الحجارة (الْحَجَّارَةُ) أدوات خاصة مثل العتلة والفأس و«الرفش» و«الماصة». وتتمثل عملية قلع الحجر في إزالة الأثرية التي تمثل الطبقة السطحية ثم تحديد مفصل بين طبقتين من طبقات الحجارة لتثبيت مسمار بينهما ودقه «بالماصة» ثم سحبه ووضع العتلة أو «البيئسة» مكانه وتحريكها نحو الأعلى والأسفل إلى أن تنفصل حجارة ضخمة عن الكتلة الصخرية. تُجرأ هذه القطعة الضخمة إلى قطع صغيرة ومن ثمة تُنقل إلى موقع البناء.²⁰

التشر لاحقاً استعمال اصبع الديناميت الذي يُفجر الصخور التي تنشط إلى أجزاء ضخمة تُقسّم إلى أجزاء أخرى أصغر. تُسمى حجارة المقاطع بحسب مميزاتها وألوانها، فأجودها من حيث الصلابة هي الكلسية والمسماة محلياً «الْكُدَّال»، في حين تسمى أصناف أخرى تبعاً لونها، فنجد «الْحَمْرَةَ» و«الْخَضْرَاءَ» و«الزَّرْقَاءَ» و«الْصَّفْرَاءَ»²¹، وتُعتبر الأخيرة آخر الأنواع طلباً نظراً لتأثرها السريع بعوامل الطبيعة.

يُفضل العاملون في هذا الاختصاص الجبل الذي يقع على مقربة من قراهم للمساهمة في التخفيض من التكلفة المادية للحجارة والتقليص



الحجارة أو الرشا حسب التسمية المحلية.

المواد الترابية الصلبة:

تتمثل هذه المواد الترابية الصلبة في الأصناف المختلفة من الحجارة ومنها تلك التي تُستخرج من جبال «طباشة» عن طريق مقاطع مفتوحة ثم حجر «السامس» المُلتقط من سفوح نفس الجبال، إضافة للحجارة المجلوبة من المباني التاريخية القديمة. تختلف نوعية الحجارة ومصدرها باختلاف موقع القرية، ولئن كانت الحجارة الصغيرة التي تُلتقط من على سطح الأرض أساسية في الإنشاء المعماري، فإن بعض السكان استفاد من حجارة المقاطع المفتوحة بالجبال وعلى ضفاف شط الجريد.

أولاً: حجارة المقاطع:

وتُسمى أيضاً «الصَّم» أو «رِشاذ»¹⁹، وهي الحجارة التي يتم استخراجها من مقاطع مفتوحة بسلسلة جبال «طباشة» القريبة من الواحات والقرى، ومنها جبل «القصير» وجبل «حلوص» وجبل «الكوشة» وجبل «ليصيفر» وجبل «الطويل» وجبل «برمبة». تتطلب عملية استخراج الحجارة مجهوداً بدنياً كبيراً لذلك يعمل المختصون في هذا القطاع ضمن فرق تتكون في العادة من شخصين أو ثلاثة. يمتلك قاطعو



حجارة روس كلاب.

رابعاً: حجارة «روس كلاب»:

تُستخرج هذه الحجارة من مقاطع مفتوحة تقع على حافة شط الجريد مما جعل استخدامها ينتشر في هذه القرى المحاذية له مثل تلييب وطنبار وتلمين ونشة، ويتميز هذا الصنف من الحجارة بلونه الأبيض وبصلابته، ويحتوي على قطع أصداغ صغيرة تضاعف من هذه الصفة، وتساهم بدورها في متانة الجدران التي تُبنى بها (الصورة عدد 8). تُعتبر حجارة «روس كلاب» عازلاً جيداً ضد الرطوبة بما أنه من نفس طبيعة الأرض التي استُخدم فوقها.²⁴

خامساً: «الترشة»:

تنتشر «الترشة»²⁵ على نطاق واسع، وتسمى «أقرّة» في بعض القرى مثل البليدات و«شخش»²⁶ في قرى أخرى مثل الشلعة، وهي تحتل موقعا قريبا من جبال طباشرة مثل المنشية والقليلة وأم الصمعة، وهي صلبة لذلك تُستخدم أساساً في بناء الجدران وقد تحرق ويصنع منها الجبس. تُوجد «الترشة» تحت طبقة من الأتربة لا يتجاوز سمكها في أقصى الحالات 0.30 م، وتبدأ عملية استخراجها من مقاطع مفتوحة بإزالة التراب وتحديد حجم القطعة المراد قلعه.

من مسافة نقلها. كانت الحجارة تُنقل على ظهور الدواب في محامل خاصة تشبه القفص، تُصنع من أغصان الأشجار المثمرة. يضطر من لا يحدق صنع هذا الوعاء لنقلها على الأكتاف بمساعدة بعض الأقارب أو الجيران من الرجال عملاً بمبدأ المساعدة والتعاون الجماعي خاصة مع قرب المسافة بين المقطع والقرية بالنسبة لقرى بوعبدالله والمنشية وجزيرة الوحيشي. ولئن كانت التكلفة المادية للنقل منعقدة في البداية فإنها أصبحت مع دخول العربات التي تجرها الدواب للمنطقة، وهي «الكريطة»، ذات قيمة نقدية تتراوح بين 200 و300 مليم في أواسط ستينات القرن العشرين²². تتميز حجارة جبال «طباشرة» بصلابتها وقدرتها على تحمل الرطوبة والحرارة، لذلك تُستعمل للماء أسس البنايات وبناء الجدران وأطر الأبواب والنوافذ والدرج المؤدية إلى السطوح.

ثانياً: حجار السامش:

وهي الحجارة العارية التي يتم التقاطها أساساً من سفوح الجبال أي تلك الحجارة التي تُعتبر الطبقة الظاهرة من الجبل أو قشرته، وقد اكتسبت هذا الاسم المحلي لكونها معرضة لأشعة الشمس منذ مئات السنين وهو السبب نفسه الذي جعلها غالباً ما تكون سمرء اللون، وتوجد أحجام صغيرة وكبيرة من هذه النوعية، تُستغل الأولى في بناء الجدران والثانية في الأسس.

ثالثاً: حجارة مخلفات البناءات القارخية:

يجلب بعض السكان الحجارة من البناءات القديمة وخاصة من المعالم الرومانية، فعديدة الدور التي استخدم سكانها هذا الصنف كأطر للأبواب ودعائم وفي أسس للجدران، وتعدى استعمال الحجارة الضخمة العادية إلى استعمال تلك التي تحمل نقائش وبعض المكوات الأخرى للعمارة الرومانية مثل الأعمدة وتيجانها ذات الزخرفة والنقوش²³. وقد أثبتت المعاينة الميدانية وجود الحجارة الضخمة في مساكن قرى تلمين وقبلي القديمة والمنصورة وأم الصمعة.

في فصل الخريف، يصبح بيع الحجارة مصدر رزق وعملا مربحا للكثير. تتم عملية البيع بالكومة. تباع الكومة التي ذات الألف حجرة من الحجم المتوسط بثمان قدره 1000 مليم سنة 1968 وتبلغ تكلفة نقله 250 مليما²⁶.

كانت هذه الحجارة تنقل في البداية على ظهور الجمال باستعمال وعاء مصنوع من أغصان الأشجار الصحراوية المتينة مثل الرتم والأزال والزيتة ويسمى «الشكْمَبُو»، ويتميز هذا الوعاء بشكله المخروطي، إذ تربط ثلاث أغصان من الشجر مجتمعة في الأسفل ثم تشد بحبل بين واحدة وأخرى وكلما ارتفعنا نحو الأعلى يمدد الحبل قليلا مما يعطينا شبكة متعددة الثقوب، توضع له عرى في مستوى أعلى الأغصان، ويستخدم بوضع اثنين على ظهر الجمل واحد من كل جهة. لا يخلو «الشكْمَبُو» من بعض العيوب فهو لا ينقل كميات كبيرة في مرحلة واحدة ويصعب استخدامه في نقل الحجارة الصغيرة. تعتبر هذه المواد الترابية الصلبة أفضلها جودة وأكثرها استعمالا لاسيما في تشييد الجدران، كما أن استخدامها لوحدها لا يفي بالحاجة لذلك يستعمل البناء بعض المواد الترابية اللينة كمادة للربط.

المواد الترابية اللينة والهشة:

هناك مواد ترابية لينة تستعمل في حالتها الطبيعية وأهمها الروبي وأخرى بعد تحويلها ومنها الجبس والجير واللوس والرماد. أما المواد الهشة فنعني بها المواد سهلة الكسر والتفتت ومنها الطوب.

أولاً: الجبس:

يطلق أهالي المنطقة على الجبس الذي يصنعونه بطرق مختلفة اسم «الرْبَس» ومن أهم هذه الطرق يمكن ذكر: «المردومة» و«الكوشة» و«الحفرة» و«المناصب» إضافة إلى الرمال المحروقة تحت أواني الطبخ. يكتسب الجبس أهمية بالغة وقيمة ثابتة إذ يستخدم في العناصر الإنشائية وبناء «الخواوي»²⁷ إلى حد أنها من بين المواد التي تخزن²⁸.

ينطلق العامل في الحفر بالفأس في مستوى الخطوط التي خطها وعندما تصعب العملية يغير الأداة ويستعمل «الريّاطة» التي تمكنه من الوصول إلى العمق الذي يريده. و«الريّاطة» هي أداة حديدية صغيرة بحجم كف اليد مسطحة وذات حافة أمامية حادة وتتميز بمقبضها الخشبي الطويل الذي يُمكّن من الوصول في الحفر إلى عمق كبير. تأتي فيما بعد العملية الأخطر وهي الحفر أسفل كتلة «الترشة»، ويقال محليا «يَلْجَد»، ويعني «التلجيد» مزيد تعميق الحفرة أسفل الكتلة لتسقط بسهولة، وكأننا بهم يقصدون تذكيرنا بلحود القبور التي كانت مأل البعض من الذين كانوا يمتنون هذا العمل حيث توفي تحت أنقاض هذه المقاطع عدد كبير من الرجال في أغلب القرى التي شملها البحث.

بعد أن تُفصل كتلة كبيرة، تتم تجزئتها إلى قطع متوسطة الحجم تصلح للبناء، توضع في كومات منفصلة عن أكداش الحجارة الصغيرة التي تتساقط أثناء عملية القلع والتجزئة، وتجمع بدورها لتحمل أيضا في محامل تُستعمل في عملية بناء الجدران أو في فرن صنع الجبس. تعتبر هذه المواد الترابية الصلبة من أهم مواد البناء استعمالا وأكثرها جودة لاسيما في تشييد الجدران، كما أن استخدامها لوحدها لا يفي بالحاجة لذلك يستعمل البناء بعض المواد اللينة كمادة للربط.

سادساً: «الْفُرَاش»:

توجد هذه النوعية من الحجارة في بعض القرى الجنوبية من نزاوة ومنها زيرة الحداد جنوب شرق الفوار على مسافة لا تتجاوز 3 كلم. تلتقط على سطح الأرض عادة في شكل صفاخ مسطحة كبيرة الحجم، ملحية قليلا نظرا لقربها من الشطوط، يتراوح سمكها 5 و15 سم وهي ذات لون رمادي يميل إلى الأبيض. يعتبر «الْفُرَاش» حجر صلب جدا لكنه طيع الاستعمال ويوظف عادة في السقوف كطبقة من الطبقات وخاصة في سقف القبو. ما تجدر ملاحظته هو أن قلع هذه الحجارة ونقلها عادة ما يتم من طرف صاحب المسكن نفسه لكن في عدة فترات عندما تشهد حركة التعمير ذروتها لاسيما



حفرة الجبس.



قالب الجبس.

الرخمود الناريّ قع إزالة الأتربة ودك الطوب المحروق بهراوة غليظة ليصبح جبسا صالحا للاستعمال³⁰. يجب الإشارة إلى أن هذه التقنية تُسمّى في مناطق أخرى باسم «فُرن الزّيش»³¹. يمكن للفرن أو «الكوشة» أن يكونا مباشرة بجانب المقطع ثم يُنقل الجبس فيما بعد، كما يضطر بعضهم إلى نقل «الطوب» وصنع الجبس بجانب موقع البناء مباشرة.

2. جبس الحفرة:

تُستعمل هذه الطريقة بكثرة في قرى القليعة وجزيرة الوحيشي والمنصورة، وهي عبارة عن حفرة في عرق رمال متكلسة، على عمق لا يتجاوز 2 م وقطر لا يتعدى 1,50 م في أقصى الحالات³².

تُوضع في تلك الحفرة كمية من الحطب وتُشعل فيها النار، وعندما تهدأ النار وينتهي لهيبها يتم إدخال جريدة نخلية خضراء إلى الحفرة وحك جدرانها الداخلية المحترقة فتسقط حبيبات الجبس في القاع. يعاد إشعال النار عدة مرّات وتُكرر نفس العملية إلى أن تمتلئ الحفرة بالرمال المحروقة التي تستخرج بعد أيام وتوضع في أكياس وقد تحولت جبسا رمادي اللون.

1. جبس «الكوشة» و«المردومة»²⁹:

«المردومة» و«الكوشة» طريقتان متشابهتان تُستعملان عادة عند الحاجة لكمية كبيرة من الجبس، والفرق بينهما يكمن في كون «المردومة» يتم خلالها إعداد الجبس فوق سطح الأرض، بينما يُحفر «الكوشة» حفرة قد يتجاوز عمقها المتر. يستعمل الأهالي التقنية نفسها في الطريقتين، ومراحلها كالآتي:

- المرحلة الأولى: وضع كمية من حطب النخيل والأشجار على ارتفاع 0.50 م في شكل دائري عادة ما يتجاوز قطره 2 م وارتفاعه 0.50 م أو يزيد بقليل، وتُسمى «كُزّي».

- المرحلة الثانية: وضع الطوب فوق الحطب في شكل هرمي مع الإبقاء على منفذين اثنين، يسمى كل منهما «مَنفَس»، يدخل من أحدهما الهواء ويخرج من الثاني الدخان بحسب اتجاه الرياح. يرتب الطوب بحيث يُوضع الأكبر حجما من الأسفل ثم الأصغر فالأصغر.

- المرحلة الثالثة: ردم الهرم بطبقة صغيرة من التراب ورشها بالماء، ثم إشعال النار في الحطب، وتُدوم عملية حرق الطوب أياما معدودة.



جدار الطوب.

الاسم على قالب الطين المخلوط بالقش والمجفف تحت أشعة الشمس³⁷.

يُعتبر الطوب بنفزاوة عازلاً جيداً للحرارة³⁸، لكنه لا يتحمل الضغط الكبير ويستعمل الجبس المحلي كملاط داخلي وخارجي للجدران التي تبنى بهذه المادة³⁹، لذلك فهو من أفضل مواد البناء التقليدية وينتشر استعماله على نطاق واسع (الصورة عدد 11). يُحوّل «الطوب» أيضاً إلى جبس باستعمال طرق مختلفة وهو دليل على قيمته الكبرى في العمارة السكنية المحلية ويُستعمل بكثرة عند الطبقات الفقيرة بسبب انخفاض تكلفة استخراج ونقله.

ثالثاً: الرُوي:

يُعتبر الرُوي صنفاً من أصناف الطين، ويقرب لونه من الأخضر الحمصي⁴⁰. تُعد هذه المادة من أكثر المواد استخداماً في البناء بحسب المشاهدة العينية والشهادات الشفوية، وهي تمتاز بالعديد من الإمكانيات والخصائص المهمة والكثيرة، كما أنها لا تخلو من بعض العيوب أو المعوقات. يُستخرج «الرُوي» في كل قرى المنطقة مباشرة على عين المكان الذي سيتم فيه البناء، إذ يتوفر بمجرد إزالة طبقة من الأثرية على عمق لا يتجاوز 0.50 م. تُستعمل المسحاة في خلطه مع القليل

3. «المناصب» كالون الطبخ:

تستعمل المرأة الحطب لطهي طعامها، تضع وعاء الطبخ على ثلاث ركائز من الطوب في شكل مثلث تمثل كل واحدة منها زاوية وتسمى «مَنَصَبَة» وجمعها «مَنَاصِب»، وهو الكالون³³، وبعد طبخ عدة وجبات تصبح المناصب جاهزة لذلك والطحن باستخدام عصا غليظة.

لا يتطلب صنع الجبس معارف ومهارات كبرى، إذ يقوم به صاحب أو صاحبة المسكن بوسائله الخاصة وحتى شراؤه لا يتطلب أموالاً باهظة. يتميز الجبس بمجموعة من الخصائص أهمها قدرته على تحمل الضغوطات المناخية بالجهة كالحرارة الشديدة صيفاً والبرودة القاسية شتاءً، وهو طيع الاستعمال بعد خلطه بالماء وتصنع من الجبس قوالب صالحة للبناء، وهي خاصة عرفتها قريتنا بشري وفطناسة³⁴.

يُفضّل الجبس مهما كان مصدره عن باقي المواد لاسيما عند الاستفادة منه كملاط في الجدران، في حين توظيفه في لياسة الجدران والسطوح والأرضيات تدفع بالأهالي لإعادة «التريش» مرة في السنة على الأقل في إطار عمل جماعي لأنه مادة سريعة التأثير بعوامل التعرية مثل الرياح وخاصة ذوباله بفعل مياه الأمطار وتأكله بفعل عوامل الرشح الأرضي. رغم إيجابياته العديدة، فإن الجبس المحلي سريع التأثير ببعض العوامل الطبيعية خاصة الأمطار، مما يستدعي صيانتها الموسمية، لذلك يُعد في كل مسكن مكان خاص بخزن كميات من الجبس، تُستعمل في الترميمات.

ثانياً: «الطُوب»:

يعتبر «الطوب» كتلة من التراب المتكلس³⁵ وتسمى مفرداً «طوبة» أو «طوباية»³⁶، ويتميز بلونه الأبيض الذي يميل إلى البني. تُستخرج هذه المادة من مقاطع مفتوحة تقع بالقرب من جبال «طباقة» لذلك تتمتع قرى مثل المنشية والقليلة وأم الصمعة بهذا الامتياز في حين تفتقده أخرى كقرى لثة وتليب والرابطة. يختلف «الطوب» في نفزاوة إذ أن عما هو موجود بمناطق أخرى والتي يطلق فيها هذا



جدار مطلي بمادة اللوس.



جدار قالب الروبي.

خامساً: «اللّوس»:

يُستخرج «اللّوس» غالباً من المناطق القريبة من جبال «طباشة» وأصله تراب غليظ الحَب⁴⁵، ويكون عند استخراجهِ أبيض اللون، ثم يحرق في صَاجين أو حَمَّاس من حديد فيزداد بياضه لصاعة. يخلط «اللّوس» عند الحاجة إليه بالماء ويستخدم في طلاء الجدران الداخلية والخارجية لأسوار المساكن وغرفها عند الميسورين والفقراء على حد السواء (الصورة عدد 13) نظراً لانخفاض تكلفة استخراجهِ ونقلهِ وتحويلهِ واستعمالهِ، وكلها أشغال تقوم بها المرأة⁴⁶.

سادساً: الرماد:

يُستخدم الرماد في البناء التقليدي في قُرى واحات نفزاوة كإضافة إلى مواد البناء الأساسية خاصة الجبس وبالتحديد عند استعمالهِ كمادة ربط في تشييد الجدران⁴⁷، وهو يمثل أكثر المواد فاعلية فيما يتعلق بالعزل الحراري، ومن هذه الخاصية يكتسب أهميته رغم ندرة استعمالهِ كما هو الشأن بالنسبة لبقية مواد البناء.

من الماء يدخل الحفرة، ويبقى على تلك الحال مدة قد تصل إلى يومين، ويُسقى حينها «حُمرة»⁴¹، ويستعمل في بناء الجدران (الصورة عدد 12) أولزجا كما لاط أثناء بناء جدران الحجارة، ولا يُستعمل في كل الأحوال كطلاء لأنه سهل الاقتلاع بفعل العوامل البشرية أو الطبيعية.

ترتفع القيمة الإنشائية لهذا النوع من الطين عندما تُصنع منه قوالب تُستخدم في بناء الحيطان بعد أن يُضاف له قليل من القش أو التبن⁴²، وهو ما لاحظناه بكثرة في قُرى نشة والبلديات والقلعة. تتوفر بالمنطقة بعض المواد الهشة الأخرى في تكوينها المادي لكنها تكتسب صلابة في وظيفتها عند حسن توظيفها، ومنها:

رابعاً: «التربة»:

تُعتبر «التربة»، وهي ذات لون بُني، نوعاً من التراب المنتشر في منطقة نفزاوة خاصة في سفوح آخر مرتفعات سلسلة جبال «طباشة»، إذ يعثر عليها بمجرد إزالة قشرة الأرض السطحية. تُعتبر التربة كمادة أساسية في بعض أنماط من السقوف⁴³، إذ تمثل طبقة ضرورية للاستفادة من قدرتها الكبيرة على امتصاص المياه وتحملها أكبر فترة ممكنة خاصة إذا ما تم دكها بعناية فائقة⁴⁴.



جدار الطوب.

والقريبات كمساهمة من المرأة في هذا العمل الجماعي. أما في صورة حفريئر، فإن ذلك يتم على عين المكان، ويُستخرج منه الماء بالحبل والدلو⁵⁷. يختلف عمق البئر من مكان لآخر، وقد يصل إلى 20 م، ويتم بناء حاشيته بالحجارة المهندمة للمحافظة عليه من التهدم المتكرر. يحتفظ بهذا البئر بعد إتمام البناء للاستفادة من الماء في أغراض شتى كغسل الملابس أو سقي المواشي والدواب، كما قد تغرس نخلة أو شجرة مكانه.

ثالثاً: الحديد:

يمثل الحديد المعدن الوحيد المُستعمل في العمارة السكنية في قرى واحات نفزاوة، ويُستعمل بأشكال مختلفة وخاصة في الأبواب وشبابيك النوافذ⁵⁸، إذ يسهر الحداد التقليدي على صنع الصفائح والأقفال والمفاتيح والمسامير⁵⁹. استحدثت الشبابيك الحديدية التي توضع للنوافذ، في مرحلة متأخرة، وتسمى النافذة «شَبَّاك»، وقد حذق قلة من حدادي المنطقة صناعتها، فهي تجلب من مدينة صفاقس عن طريق تجار يهود التنصوب في أسواق قبلي ودوز.

تحتوي هذه الشبكة الحديدية على أشكال متعددة من الزينة، وتُشد إلى إطار خشبي، ورغم دورها

بقية مواد البناء:

تتمثل هذه المواد في الجير والماء كمواد محلية والحديد كمادة مجلوبة من خارج المنطقة ويتم تشكيلها محلياً.

أولاً: الجير:

يُسمّى في نفزاوة «الجِيرُ العَرَبِي»، وتُستعمل الحجارة الكلسية المُستخرجة من مقاطع جبال «طباشة» لصنع هذا الصنف من الجير في أفران توجد غالباً في أطراف القرية⁴⁸. تُهيأ أفران⁴⁹ خاصة بهذه العملية على مشارف القرى وهي لا تختلف كثيراً عن أفران تحويل الطوب إلى جبس إلا أن درجة الحرارة يجب أن تبلغ 1000 درجة مئوية⁵⁰، وقد كان التركيز في استعمال الوقود الطبيعي متمثلاً في الحطب المجلوب من الواحة أو الصحراء ثم استُبدل في وقت متأخر بالفحم الحجري⁵¹.

يبقى الجير في الماء لمدة قد تتجاوز أسبوعاً لكي يتخمّر، ويضاف له القليل من الملح أو الشَّب⁵² لمزيد تثبيته على الجدران أو السقوف، ومن أهم مميزاته قدرته على القيام بدور عكس أشعة الشمس بعيداً عن الجدران نظراً لبياضه الشديد وبالتالي التقليل من تأثير الحرارة داخل الغرف، لذلك يُستعمل في تبييض واجهات الدور والجدران الداخلية والخارجية لسور المسكن⁵³.

لا يستخدم الجير في الوظيفة الجمالية، إنما يُستخدم أيضاً في وظيفة حماية إذ تُطلى به الأسطح للوقاية من تسرب مياه الأمطار إلى داخل الدور⁵⁴، كما يخلط بروث الدواب⁵⁵ أو التربة المجلوبة من الأودية ويستعمل كملاط للجدران، ويسمى هذا الخليط «شَهْبَة»⁵⁶.

ثانياً: الماء:

يُعتبر الماء من المواد الأساسية في مختلف مراحل البناء، يجلب من العيون الطبيعية إن كانت قريبة من موقع البناء، وتُنقله نساء العائلة على ظهورهن في جرار أو قرب أو على ظهور الدواب. قد يكون نقلهن للماء في إطار عمل يومي تساعدن فيه الجارات

كانت هناك استمرارية في استخدام المواد المحلية للبناء وإعادة استخدام القديم في حرص شديد على إعادة تدوير المواد، ولم تكن لتظهر بشكلها النهائي لولا خبرة البنائين الذين ساهموا بمعارفهم المتوارثة في تنويع تقنيات الإنشاء وتطويرها في مختلف العناصر الإنشائية.

الوظيفي الذي يتمثل في حماية الدار من السرقة فإنها احتوت على أشكال مميزة (الصورة عدد 14).

احتفظ المعمار التقليدي في قرى واحات منطقة نفزاوة بمميزات استخدام المواد الإنشائية المحلية⁶⁰، ولم تتم الإضافات إلا نادرا ومع تلك التي استجابت للحاجيات المحلية والعادات السكنية وتأقلمت مع البيئة.

1. يمثل قول المعمار العربي حسن فتحي " أنظر تحت قدميك وأبني " من بين أهم الجمل المعبرة عن ذلك، وقد طرح في كتاباته هذه المسألة، أنظر: حسن فتحي (محمد)، عمارة الفقراء، ترجمة الدكتور مصطفى فهمي، القاهرة، الجامعة الأمريكية، 1989.
2. أكد مارسال موسى على ضرورة الاهتمام بأدق التفاصيل التي تتعلق بالتقنيات وعلاقتها بالمواد الأولية في الدراسات الميدانية التي تهتم بالمباني التقليدية، أنظر:

Mauss (M.), Manuel d'ethnographie, Éditions sociales, Paris, 1967, pp. 59-60
3. لعل أهم الوثائق التاريخية تلك التي تتعلق بقانون النخيل في منتصف القرن التاسع عشر، حيث لم يتم إحصاء النخيل المثمر فقط إنما حتى النخيل المقطوع نظرا لدوره في الإنشاءات المعمارية العامة والخاصة، حيث مثلت "ثروة خشبية مهمة لمن يملكها" حسب ما جاء في نص القانون، أنظر: أ. و. ت.، دفتر عدد 1718 بتاريخ 1278 هـ/ 1862 م.
4. مقابلة مع السيد إبراهيم النجار، 79 سنة، قرية بوعبد الله بتاريخ 25 جوان 2011.
5. تستخدم هذه الطريقة في واحات الجريد، أنظر: Bourg (A.), "L'habitat à Tozeur", Cahiers des arts et techniques d'Afrique du nord, N° 5, 1959, p. 37.
6. الدوايسيس: مفرداها دُاسُوسٌ ويُسمى أيضا صينَّار، وهو مسمار غليظ مصنوع من خشب الزيتون.
7. الرزام: مطرقة غليضة وصلبة مصنوعة من خشب الزيتون.
8. Ben Mansour (A.), Restructuration et rénovation de l'ancien village de Kebili, Thèse 3e cycle en Architecture, Ecole Nationale d'Architecture et d'Urbanisme, Tunis, 1999, p. 83.
9. يوضع في قفصة في سبحة مجاورة لسيدي أحمد زروق، أنظر:

Collectif, Gafsa, une médina oasienne en Tunisie, Association pour la Sauvegarde de la Médina de Gafsa, 2004, p. 76.
10. S.H.A.T., Bobine: M. 14 bis, projet de réorganisation du Nefzaoua (Béchevel 1887).
11. مقابلة مع السيد إبراهيم النجار، 79 سنة، قرية بوعبد الله بتاريخ 25 جوان 2011.
12. ابن منظور، لسان العرب دار صادر، بيروت، 2004، ج 13، ص 24.
13. يستخدم جريد النخيل في بناء أسوار المستغلات البحرية بجزيرة قرقنة، أنظر:

Louis (A.), Les îles Kerkena (Tunisie), Étude d'ethnographie tunisienne et de géographie humaine, Tunis, 1963, Publication de l'Institut des Belles Lettres Arabes, Tunis, vol 2, p. 27.
14. يقدم بيار مورو جدولاً إحصائياً لعدد أصول مختلف الأشجار المثمرة في كل واحة من واحات قرى نفزاوة سنة 1946، أنظر:

Moreau (P.), Des lacs de sel aux chaos de sable le pays des Nefzaoua, IBLA, Tunis, 1947, p. 136.
15. كان هذا الصنف من الخشب يجلب من السويد منذ القرن الثامن عشر ثم من رومانيا والنرويج، أنظر: القلال (سهام)، الأبواب العتيقة بمدينة صفاقس، دراسة اتنوغرافية، بحث مرقون لنيل شهادة الدراسات المعمقة، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية بتونس، 2004.
16. يقال للمادري في الفصحى الرُوافد، أنظر: ابن منظور، لسان العرب، نفس المرجع، ج 6، ص 189، وسنعود لها بأكثر تفاصيل عند العنصر الخاص بتقنيات الإنشاء.
17. يسمى المادري في جزيرة قرقنة المريك، أنظر: السعيدني (نجوى)، أبواب الدور التقليدية بجزر قرقنة دراسة اتنوغرافية،

أ. الزبير مهداد - المغرب

مواد وطرق البناء الطيني التقليدي

إن الموقع الجغرافي الذي تحتله دول الغرب الإسلامي (مصر، ودول المغرب الكبير وما إلى) جعلها تحظى بسفوح مطلة على البحر الأبيض المتوسط والمحيط الأطلسي، وتخترقها سلاسل جبلية شامخة، وتحتل الجهة الجنوبية منها بالوحدات البديعة الساحرة. وقد انعكس كل ذلك على ثقافتها وتراثها وتاريخها وأنماط عيش سكانها.

وتراث هذه البلدان هو أحد الجوانب التي ينعكس عليها التنوع، فهو غني ومتعدد الأشكال، فهناك البناء الحضري المدني وهناك المعمار الجبلي ثم البحري ثم الصحراوي، أو شبه الصحراوي، وهناك المساجد والمدارس والأبواب والقصبات والقصور وغيرها، والتي ما تزال تحتاج لجهود الباحثين من أجل تعرفها وإمالة اللثام عن أسرارها ونظمها وأنساقها الثقافية.



إن دراسة أساليب العمارة الطينية التقليدية تعد ضرورة لصيانة هذا التراث الهام، صونا للذاكرة وحفاظا على البيئة وضمانا للاكتفاء الذاتي ومحاربة للفقر والفوارق الاجتماعية.

هذا البحث يروم التعريف بالمواد المستعملة في البناء الطيني وكيفية الإنشاء وتقاليده. واعتمدنا في سبيل إنجاز هذا العمل على المقاربة الوصفية، وتمت الاستعانة في جمع المعلومات بالزيارات التي قمنا بها لعدد من قصور وقصبات الجنوب الشرقي للمغرب، وعلى الحوارات والمقابلات التي جمعناها بالسكان المحليين و«معلمي البناء» بهذه المناطق، إلى جانب دراسة عدد من الوثائق المصورة، واستقراءها. كل ذلك مكننا من تكوين صورة شاملة ودقيقة عن موضوع البحث.

العمارة الطينية:

يقصد بالبناء الطيني، هو ذلك النمط من العمارة التقليدية القديمة المتوارثة، التي تقام بالطين النيء، تبنى بالتراب الخام، دون تحويله أو إنضاجه على النار، أو تغيير طبيعته بأية إضافات كيميائية مؤثرة، باستثناء إضافة مواد طبيعية كالحصي، أو التبن التي لا تؤثر في تركيبة التراب ولا طبيعته.

وهذا البناء، وإن كان يطلق عليه بناء طيني أو ترابي، فإنه لا يستعمل التراب مجردا، بل يستعان فيه بمواد أخرى، كالحجارة في الأسس، والخشب في الدعامات، والجير أو الجص في التكسية، وغير ذلك من المكونات ومواد البناء، ويمكن ترتيبها على الشكل التالي:

أولاً: الحجارة:

الحجارة هي تلك القطع المختلفة الأحجام والأشكال الناتجة عن تكسر الصخور المكونة للقشرة الأرضية الخارجية، وقد استخدمها الإنسان في البناء منذ أقدم العصور، فاستعملها في بناء الجدران، وفي وضع أساسات الأبنية، وفي إنجاز عناصر معمارية متنوعة، كالأعمدة والعقود والأقواس، كما تعد وسيلة هامة في تبليط

في المنطقة الصحراوية في هذه البلدان يهيمن نوع من السكن المبني بالتراب، وبتقنيات متوارثة وفق تقاليد عريقة. هذا البناء يستخدم الطين مادة أولية، وبه تلحم حجارة الأسس، وترفع الأسوار وتبنى الأبراج، وتتشكل المدينة وفق تصميم خاص.

البناء بالطين ليس حكرا على هذه المنطقة، فسكان مناطق واسعة من البلاد العربية وآسيا الصغرى وأفريقيا، بنوا بالطين منازلهم وتحصيناتهم، وما زالت منشآت معمارية ضخمة وقديمة قائمة إلى اليوم، في حضرموت باليمن، وحلب بسوريا، وحائل في السعودية وفي بلدان ومدن أخرى كثيرة يضيق المجال بذكرها.

في كل هذه البلدان، توارث الناس تقنيات ومهارات وثقافة البناء بالطين، وتبادلوها، وأسهموا كل بقسطه في إنضاج التجارب وتطويرها ونشرها.

إلا أن اللافت للنظر في هذه العمارة الطينية ببلاد الغرب الإسلامي، هو صلابتها وقوتها على الصمود في وجه الظروف المناخية وعوامل التآكل، فضلا عن تصميمها الهندسي والبديع والرائع والتنظيم الاجتماعي المحكم الذي يدبرها.

وظفت الساكنة معارفها القديمة في النهوض الاقتصادي وفي التحصين العسكري، وفي الاستقرار الاجتماعي والتماسك السكاني والأمن الروحي والبدني لسكان المنطقة.

وهذه العمارة أضحت بمثابة وثيقة ناطقة بثقافة السكان وعاداتهم وأصولهم، فهي ترسم لنا صورة واضحة المعالم عن الكيفية التي عاشوا بها وتعاملوا بها مع بيئتهم المادية ومحيطهم السياسي وتطلعاتهم الاقتصادية، وعقائدهم، وتفاعلهم مع غيرهم، عبر الأزمان والعصور.

هذا التراث الهام أصبح اليوم مهددا بالاندثار، على الرغم من أهميته الاقتصادية والاجتماعية والبيئية، وفي تحقيق التنمية المستدامة والحفاظ على الموارد الطبيعية من الهدر والتلوث، فالبناء الإسمنتي الحديث انتشر في كل هذه المناطق، وأضحى يهدد مكوناتها الطبيعية بالتخريب والدمار.

متوازنة من الرمل والكلس والصلصال، فكثرة الرمال تجعل البناء هشاً، أما ارتفاع نسبة الصلصال فيؤدي إلى تشققات في البناء وتاكله بفعل الرطوبة والماء، كما أن المواد العضوية تتحلل مع الزمن ما يؤدي إلى تاكل وإضعاف البناء.

وبالنظر إلى تنوعه الكبير، فإنه يصعب إخضاعه لمواصفات معينة ودقيقة.

ثالثاً: الطوب :

استعمله المغاربة منذ القدم، فبعض البنايات بمراكش التي تعود للحقبة المرابطية (القرن الثاني عشر الميلادي) أنشئت بالطوب، والطوب يصنع من تراب يملأ به قالب مخصص. التراب المعد لصناعة الطوب يختلف عن تراب التابوت، حيث ينقى من الحجارة، ويعد إعداداً قليلاً خاصاً قبل الصنع، ويغلى بالماء ليلة كاملة على الأقل ويعجن جيداً بالأرجل في اليوم الموالي، وإذا كان به صلصال كثير يضيف المعلم إليه رملاً أو تبناً، وبعد ذلك يصنع الطوب. ويستعمل قالب به تجويفان اثنان أو أكثر لإنتاج طوبتين أو أكثر دفعة واحدة، بحيث يؤخذ الطين في شكل عجينة خشنة ترمل بتمريرها فوق فرشاة من الرمل معدة لهذه الغاية، أو تمرر فوق التبن الرقيق، ثم تلقى في القالب المرطب بالماء أيضاً والمزمل، ثم تضغط داخله حتى تلتحم أجزاؤه، بعد أن تأخذ شكلها النهائي تخرج من القالب وتجفف في الشمس في مدة تتراوح ما بين أربعة أو خمسة أيام.

لا يتصف الطوب بالجودة والمتانة التي تميز المنشآت من التابوت، ولا يقاوم الطوب الرطوبة والماء بشكل جيد، واستعماله منحصر في الجدران العالية التي لا تتصل مباشرة بالأرض أي في الطوابق العليا فقط، وفي الجدران الداخلية للمنازل.

كما تسمح مرونته في تنفيذ الأشغال المعقدة كالأقواس والتشكيلات المزخرفة، أحجام الطوب تختلف باختلاف استعماله، فالطوب المخصص لتعليق الجدران السميكة تكون مقاييسه 35 على 17 على 8 سم، ويتخذ طوب أصغر قليلاً مقاييسه 31

الأرضيات وما زالت الآثار التي خلفتها الحضارات السابقة في البلاد تشهد بقيمة وأهمية هذه المادة

من أهم أنواع الحجارة التي تستعمل في العمارة المغربية حجارة الجرانيت السوداء ويتم استخدامها خاصة في بناء أساس الأسوار على ارتفاع حوالي متر واحد اتقاء للرطوبة والفيضانات.

في حين تستعمل «حجارة اللوس» في البناء بواحة بني سوف في الجنوب الجزائري، وهي الحجارة الواسعة الانتشار في المنطقة.

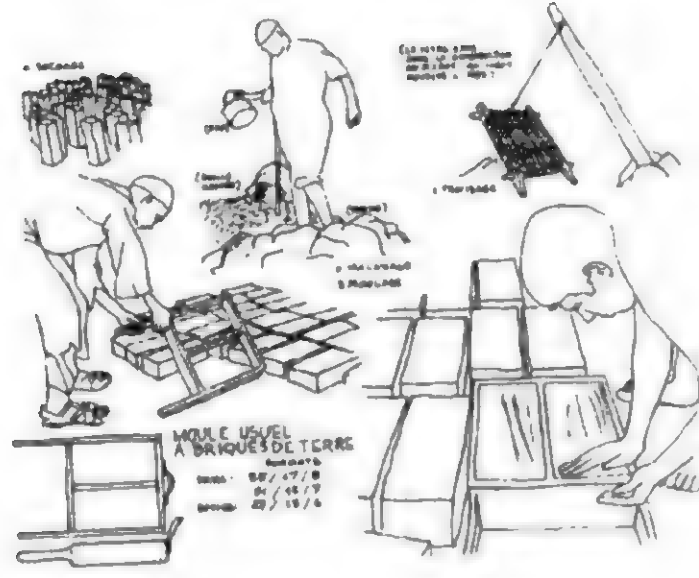
أما في بناء الجدران، فتستعمل أحياناً الحجارة الخام (غشيمة) دون تهذيب، وهي حجارة صغيرة أو متوسطة في مقدور البناء ومساعدته حملها والتصرف فيها، تضاف إليها كميات كافية من الملاط الطيني المعجون جيداً، حتى تستقر الحجارة في مكانها

كما توجد جدران مبنية بالحصى الدقيق الممزوج بالملاط، تشكل منه عجينة شبه متماسكة، يتم إفراغها بين لحي التابوت ودكها جيداً.

ثانياً: الطين :

التربة مادة طبيعية واسعة الانتشار على سطح اليابسة في كل البلدان، وتعد مادة البناء الأولى في الجنوب المغربي والجزائري والتونسي وكذا في موريتانيا وجنوب الصحراء، يستعمل التراب خالصاً يشكل منه عجينة بإضافة الماء فيكون طين ناعم يمكن صياغة أي شكل منه أو وضعه في قوالب. أو تضاف إليه بعض الألياف النباتية، وأهمها التبن، ويوضع في قوالب ويجفف تحت الشمس لتشكيل الطوبة، أو يدك في التابوت لبناء جدار بالطابية. أو تبنى به الجدران الحجرية وتلبس، أو القصيبة الخفيفة، كما يشوى في الأفران لإكسابه صلابة وقوة لإنتاج الأجر.

وتختلف خواص الطين الفيزيائية تبعاً لعدة عوامل، أهمها: نسبة كل مكون من المكونات في المزيج، درجة خشونته أو نعومته، الأملاح والمعادن الموجودة فيه، ودرجة رطوبته. وأجود التربة ما كان خالياً من الحصى الكبير، وفقيراً من المواد العضوية، ويحتوى على نسبة



(2)

من 20 إلى 30 سم ثم يصار إلى طرقها ودكها وضغطها بواسطة مطارق حجرية أو معدنية خاصة ثقيلة ومتعددة الأشكال تسمى «المرکز»، وكل صبة بارتفاع القالب، بعد «المرکز» تتداخل المواد المكونة للعجينة وتتماسك، يفك القالب ليتركب من جديد على الجزء المكمل للسابق.

ومن الأساليب الهادفة إلى التقوية كذلك إفراغ فرشاة من الكلس الجير فوق الطبقات المكونة للجدار واحدة واحدة، وبين اللوح والآخر، بحيث تتماسك الطبقات عند وضع الواحدة فوق الأخرى في تراتبها العمودي، ويلتحم اللوح بالذي يجاوره، ويلتصق به في تراتب أفقي، وبعد أن يكتمل البناء تطلّى واجهاته بلياط من التراب وبعض الجير كذلك.

ويبلغ طول الطايية حوالي ثلاثة أمتار، وعرضها حوالي 0.80 مترا ويتراوح السمك ما بين 0.90 مترا ومترو نصف وبذلك يصل ارتفاع السور المشيد من الطايية إلى 11 مترا وأكثر بالنسبة للأبراج⁴.

خامساً: الرمل:

الرمل مزيج حبيبات مفككة من مختلف الصخور، وهو مادة بناء متوفرة بشكل جيد في المناطق الصحراوية وشبه الصحراوية، ومجاري الوديان، يستعمل بعد غرلته وعزل الحصى الكبير والشوائب النباتية وغيرها، ويقسم إلى نوعين:

على 15 على 7 لبناء الجدران الداخلية الصغيرة، أما الطوب المخصص للزخارف فتكون مقاييسه أصغر 27 على 13 على 6 سم².

وبالنظر لما تتطلبه صناعة الطوب من ماء وتراب فإنه يستعمل في المناطق الغنية بالماء. ويسمى صانع الطويية «الطواب» في اصطلاح مجتمع تافيلالت³.

رابعاً: الطايية أو التابوت أو الرکز:

التابوت في اللغة المحلية المغربية هو قالب التراب المضغوط الذي أدخله الفينيقيون إلى المغرب، واللفظ مشتق من الكلمة الفينيقية طايية. ويتلخص في ملء قالب من خشب بتراب غير دقيق به بعض البيل، ثم يضغط إلى أن يغدو متماسكاً، إثر ذلك يسحب القالب تاركا الثغرات التي تميز هذا النظام المستعمل خصيصاً في بناء الأسوار وهي تقنية قديمة جداً، ولم يطرأ عليها أي تغيير حيث أن الطريقة التي يتم بها البناء اليوم هي نفسها التي كان يتم بها البناء في الماضي السحيق وبنفس الوسائل وأدوات البناء.

يدك التراب وتشيد الجدران لوحاً لوحاً، في سمك يتراوح في أغلب الأحيان ما بين نصف المتر وثلاثة أرباع المتر (50 و 70 سم) وتأتي صلابة الجدران من قوة الدك، ومن كمية الكلس التي يخلط بها التراب. وتتم عملية الصب على عدة مراحل، وفي كل مرحلة ترتفع الصبة

فنية معمارية قديمة، ويكاد لا يخلو بيت قيد الإنجاز من وجود ديكورات جصية في الغرف والممرات والزوايا وغيرها، فالمعمار المحلي بالجص المنقوش يكتسي جمالا باهرا، لذلك نجده بكثرة في القصور والدارات الراقية.

سابعاً: «الزليج» الخزف:

يصنع الزليج كسائر المنتجات الخزفية من صلصال، يستخرج النوع الأحمر الشائع منه من ضواحي المدن، يكون الصلصال الخام عبارة عن كتل كبيرة، يعالج لتخليصه من الأحجار الكاسية والحصى، بعدها يفتت بمطرقة خشبية خاصة تسمى المجيم، ويوضع إثر ذلك في الجابية، وهي أحواض وصهاريج مملوءة ماء لترطيبه وتلينه، ثم يعجن في جفان كبيرة، بعد أن يصبح ليناً طيعاً، تصنع منه مربعات صغيرة الحجم لا تزيد أبعادها عن 10 سم، وسمكها في حدود 1 سنتيمتر، وأحياناً يستعين الصانع بأدوات مساعدة تنتج له الأشكال الهندسية المختلفة (مربعات، مثلثات ومستطيلات) تدخل إلى الفرن لتأخذ شكلها الأول ثم تخرج وتصبغ ثم تعاد مرة أخرى للفرن لتأخذ الشكل النهائي، وتأتي المرحلة الدقيقة وهي نحتها وتركيبها بشكل متناسق على الجدران لتشكيل البلاطات الفنية المزخرفة من قطع الزليج المتنوعة والملونة التي تجمع على شكل نجوم أو أرابيسك.

تمر الصبغة من مرحلتين، بحيث تطلّى خلالها القطع بالتسبيقة ثم تلوّن بالألوان المختارة. وهو ما يمنح الزليج المغربي خصوصيته المميزة له عن غيره من الزليج.

قطع الزليج تنتظم بأشكال لا حصر لها، تزين جدران المباني الخارجية والداخلية والأعمدة والقباب والأرضيات، وكل ما يقام من آثار معمارية بلا استثناء. لا يمكن للمرء أن يقاوم سحر ثرائه الزخرفي وجاذبية ألوانه الساحرة في زوايا البناء وجدرانه.

المواد من أصل نباتي

تعد ذات أهمية خاصة في البناء، وخصائصها الطبيعية تمنحها امتيازاً وحظوة في مجال البناء، في إعلاء الجدران، وفي التسقيق، والأعمدة والدعامات، وفي



- نوع خشن يمزج مع الطين، وتقرش به الأرض والسطوح.
- ونوع رقيق يستعمل في تكسية الجدران، ومنحها ليونة وملاسة.

سادساً: الجبس والجص:

يستخدم الجص على نطاق واسع في أغراض البناء، يستعمل في تبليط الواجهات الداخلية للجدران، تغطية الحوائط وزخرفتها بالمنقوش البديعة. فالجص يتخذ شكل المكان الذي يزينه، فيحيط بإطارات الفسيفساء والزليج ويحتل الجزء العلوي للأسوار وتحت السقف. كما يزين الأقواس والأعمدة الحاملة للسالكف وعقود الأبواب، والمحاريب ويتوزع الجص المنقوش على شكل إفريز أو إطار مستقيم، أو محدب أو مقوس.

وقد استهوت هذه المادة محترفي البناء لسهولة استعمالها، وتشكلها، واستجابتها لتخطيطات النحات الذي يستطيع أن ينقش عليها أجمل الأشكال بسهولة ويسر، فالجص مادة بسيطة هشة، لكنها تتحول بالزخرفة إلى أعمال فنية غاية في الروعة تستعوض عن رخص المادة وبساطتها بروعة التشكيل وفخامته. ففي المغرب يعد تزيين المنازل بالجص المنقوش حرفة

صناعة الأبواب والنوافذ، كما تستعمل وقوداً لإنضاج الأجر في الأفران، وأهم ما يستعمل منها في البناء:

جذوع النخيل، تتخذ منها أعمدة لدعم السقوف والسلالم، ومصدراً للخشب الأبواب والنوافذ، وتستعمل بالخصوص جذوع الأشجار المسنة، أو التي مستها آفة تمنعها من الإنتاج:

السعف والجريد يستعمل لتغطية السقوف:

كما تتخذ من الخشب قوالب الطوب وتوابيت الطابية ومهراس الدك.

أولاً: الخشب:

وهو ثلاثة أنواع: خشب الصفصاف، خشب الأرز وخشب النخيل. ويعتبر خشب الأرز الصنف الأكثر شهرة واستعمالاً في القصور الفيلايلية وخاصة المخزنية، سواء في البناء أو في الزخرفة. ويظهر عموماً في الأجزاء العليا، إنه المادة المفضلة في تشييد السقوف والقباب والرتاجات الخارجية والأروقة الداخلية، وفي صنع المنابر والأبواب والمشربيات... كما استخدم أيضاً خشب النخيل والصفصاف ولكن بكيفية أقل.

وتتخذ من الخشب عدة قطع، أهمها:

«المادة» ويتراوح طولها ما بين الثلاثة والسبعة أمتار، وسمكها بمقاسات مختلفة:

«الكايزة» وهي أصغر من «المادة» وأقل سمكاً منها:

«الورقة» وهي قطعة من الخشب تثبت أسفل «الكايزة» وتكون أرق منها

«التشبيكة» أو «تشبيكة الربط» وهي أخشاب صغيرة، تستعمل لتشبيك ولحم أخشاب «الكايزة»

«الفرد» وهو عبارة عن خشبة من النخيل يبلغ طولها ما بين مترين ونصف وثلاثة أمتار، ويصل سمكها أحياناً إلى نصف المتر، وتستعمل في مدخل المنازل والبيوت وأحياناً في السقف:

«القنطرة» أقل سمكاً من «الفرد» تستعمل في السقوف

«الكريدة» خشبة صغيرة طولها ما بين المتر والمتر والنصف، وسمكها يتراوح ما بين 15 و30 سنتيمتر يتم تصفيفها وإتقانها لتكون بعض الأشكال الهندسية في السقف إما على شكل مربعات أو مستطيلات.

الجريد والقصب ويوظفان في بناء سقوف بعض البيوت وحظائر الحيوانات والدواجن:

الساكف وهو ما يقابل العتبة من أعلى الباب، ويشيد إلى جانب السقوف والخرجات من الخشب.

عملية البناء

أولاً: اختيار الموقع:

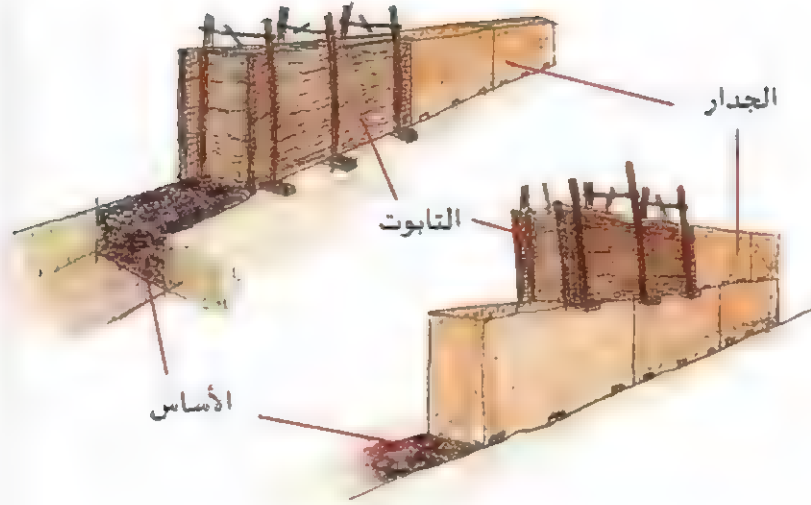
أولاً وقبل كل شيء، يتم اختيار الموقع الاستراتيجي، الذي يضمن حماية سكان القصب أو القصر، ويوفر فرصة لمراقبة الطرق التجارية. وتتوفر به شروط العيش الملائمة كالماء والزراعة. والموقع الجغرافي، دائماً يكون تلامشاً على الواد، فوق قاعدة صخرية (الكرانيت). وسط القصر بالنسبة للقصب البسيطة، وخارج القصر بالنسبة للقصب المركبة.

الموقع يجب أن يكون قرب منبع مائي أو مجرى الواد، في مكان مرتفع، حتى لا تصله مياه السيول والفيضانات، وغالباً ما تكون الأرضية فيه صلبة وغير صالحة للحرق، حتى لا تستعمل الأراضي الصالحة للزراعة كموقع للبناء.

ثانياً: تقنيات البناء:

التقاليد المعمارية للمنطقة تشهد على أصالة ثقافية نادرة نشأت في هذا الوسط المتفرد وامتزاج ثقافي حمل أفكاراً وتأثيرات وافدة من أصقاع عديدة نقلت أفكاراً وتجارب قديمة بالاعتبار. فتطورت في المنطقة معرفة ناتجة عن تقنيات متطورة جداً بلغت درجة عليا من الجودة والإتقان.

جميع مواد البناء من مصدرها البيئة المحلية، فمن التراب تتخذ الجدران وتلبس وتصنع الأقواس وتركب



(4)

أما بالنسبة لوضع الأساس يتم رسم تصميم للقصة بالخيوط (لقناب). المثبتة في الأرض بأعواد من القصب. إذا كانت القواعد الصخرية هي سطح الأرض تبدأ عملية البناء بالأحجار حتى ارتفاع متر واحد إلى متر واحد ونصف، أما إذا كانت القاعدة بعيدة عن السطح يتم الحفر حتى تصل إلى القاعدة الصخرية على مسافة نصف متر إلى متر واحد.

من المواد المستعملة في هذه المرحلة الأحجار الكبيرة بكل أنواعها غير المنحوتة، ويضاف إليها التراب المختلط بالتبن والماء لملء الفراغات بين الحجارة، مع استعمال الخيط وميزان الماء لتفادي الأعوجاج والميلان، وصاحب كل هذه المهام هو «لمعلم ن أزرو».

رابعاً: مرحلة بناء الجدران:

تبنى الجدران على أساسات متينة، يقوم بالعملية البناء «لمعلم ن وطوب» بمساعدة عامل آخر يناوله المواد.

قبل الشروع في البناء يتم مد خيط أو اثنين متوازيين في اتجاه أفقي مستو، لتحديد مسار الجدار ونقطتي بدايته ونهايته، واستقامته، مستعيناً بميزان الاستواء لتفادي ميلانه أو أعوجاجه.

يتم البناء بالطوب أو بالطاينة بذكر التراب في التابوت. توضع لبنات الطوب بشكل خاص، بحيث توضع كل لبنة فوق نصف لبنتين حرصاً على تماسك الجدار.

السقوف. أما الخشب، فاعتباراً لمزاياه ومقاومته لعوامل التلف فتتخذ منه المكولات الأفقية والسقوف، بينما الحجارة فتستعمل حسب المتطلبات وأحياناً أساساً للبناءات.

ثالثاً: الأساس:

يؤدي الأساس دوراً هاماً في ثبات البناء وحمايته من السقوط، بضمان ارتكازه على الأرض ارتكازاً ثابتاً، لذلك توضع الأساسات في أرض صخرية صلبة على عمق ملائم.

لوضع الأساس تحفر الأرض حتى يصل البناء إلى أرضية صلبة يضع عليها أساس البناء الذي يتخذ من مواد صلبة: حجارة صماء أو حجارة مسطحة مخلوطة بطين؛ وأحياناً كثيرة توضع الجدران فوق سطح الأرض مباشرة على خندق بعد فرشته من الحجارة كأساس لها.

وكما كانت الأرض صلبة كان وضع الأساس سهلاً وغير عميق، أما سمك الأساس، فهو في الغالب أكبر من سمك الجدران. يبنى الأساس من حجارة والأفضل أن تكون حجارة قاعدية غير حامضية، كالبازلت أو الكرايت، ويتم استعمال حجر كلسي أو رسوبي أحياناً في غياب حجارة بديلة، ويتم لحم الحجارة بالطين الممزوج بالكلس وفق معايير مضبوطة. ويرتفع الأساس أحياناً إلى متر فوق الأرض.



يصنع هذا الطوب في قالب خشبي مختلف الأحجام، باختلاف استعماله وحسب المناطق.

أما القالب فيصنع من ألواح الخشب، لوحان عريضان مقياسهما 1 على 2 متر، تسمى «إفراون» يدعم كل لوح ثلاثة أعمدة من خشب موزعة بالتساوي على طوله، حتى يمكن شد اللوحين بجبل عند تركيبهما لبناء السور.

وأحيانا يتألف التابوت من أربعة ألواح، يوضع لوحان طولا، ولوحان آخران عرضا، يبلغ طولهما حوالي مترين إلى مترين ونصف، وعرضها خمسون سنتيمتر، على ارتفاع مترواحد وتشد بالحبال، يتألف التابوت من القطع التالية:

- الشكولا: تساعد على إرساء التابوت عددها ست أعمدة خشبية طول كل واحدة منها حوالي مترواحد.
- امقروضن: عبارة عن صفحتين من النخل تكونان طرفي التابوت، طولهما متران وعرضهما مترواحد.
- لمقياس: عبارة عن عصا صغيرة، متساوية الطول، بواسطة يتم تحديد سمك التابوت قطعتين خشبية تكونان عرضا التابوت.
- لمركز: بواسطة يتم دك التراب الموضوع في التابوت. وتختلف التسميات أحيانا من جهة إلى أخرى⁵.

أما عملية بناء الجدران بالطابية فهي أصعب مرحلة في البناء، لما تتطلبه من الوقت وبذل الجهد العضلي، وقد أشار إليها بتفصيل ابن خلدون في مقدمته، يتطلب هذا العمل تقنيين يسمون محليا «المعلمين» في استعمال اللوح «التابوت» وهي عبارة عن جهاز خشبي مكون من أربعة ألواح يوضع لوحين طولا، ولوحين آخرين عرضا، يبلغ طولهما حوالي مترين إلى مترين ونصف، وعرضهما خمسون سنتيمتر، على ارتفاع مترواحد وتشد بالحبال، فتنصب على جدران الأساس (الحجارة) ويتم تثبيتها بواسطة ستة أعمدة تسمى «القويم»، هذه الأخيرة هي التي يتم شدّها بالحبال، لضمان تماسك صلابة الطين بداخل التابوت.

وتملأ بالتراب الممزوج بالحصى والرمل الطينية منها والرسوبية والكلسية، بعد إضافة الماء إليه لتكوين عجينة، ويتم وضعها مباشرة في التابوت، بدون الحاجة إلى أن تترك لتختمر، ويتم دك العجين الطيني من طرف المعلم بالآلة «المركز» بقوة شديدة، وبإتقان ومهارة، حتى تتداخل المواد فيما بينها، ويتم عزل الألواح، لتنصب من جديد وتستمر نفس العملية حتى ينتظم الحائط كله ملتحما كأنه قطعة واحدة يشهد الطابق الأول والثاني بنفس العملية، مع نقص في حجم اللوح في الطابق الثاني، ثم تبدأ عملية البناء بالطوب أو الأجر المحلي، لخفة وزنه ولا يتطلب مجهودا كبيرا،



والخراج، بأداة تسمى «تطبالت»، وقبل أن يجف هذا التبايط تنقش عليه مجموعة من الأشكال ورموز تترجم سلوكات وثقافة سكان المنطقة، بعده يتم الشروع في بناء مجموعة من الأشكال الأخرى كالنوافذ «تشرفين» وثقب الرماية «تخبا» تكون متسعة من الداخل وضيقة من الخارج، ثم «أسيرن».

للزخرفة الخارجية أهمية خاصة في عمارة القصور والقصبات التي تبرز فيها الزخارف في أعلى الأبراج والأسوار، وتشكل تيجانا بديعة بأشكالها ونقوشها ومدلولاتها الثقافية العريقة.

أما الزخرفة الداخلية، فهي قاصرة على مساكن الأعيان والوجهاء، وتتبع طراز واحد، مغربيا أندلسيا، يستعمل الجبس و«الزليج» أو الفسيفساء المغربية. وهذه الزخارف الجميلة الممتزجة والمتناغمة، تبتكر للفراغ قيمة، كان هذا الفن أول من أدرك أن الحركة تتبع من داخل العمل الفني تجاه الفراغ المحيط به في قوة⁸، فهناك زليج (فسيفساء) يتزاوج مع الجبس المنقوش، ويتحلى بالأشرطة الكتابية ويتكلم بالخشب المنقوش.

ويتم توزيع الزخارف على الشكل التالي:

- تتكون في الجزء الأسفل من (الفسيفساء) الزليج المتعدد الألوان؛
- يعلوه طوق من الكتابات في شكل شريط كتابي يمتد على طول الجدار؛
- ثم نقوش في الجبس؛
- ثم الخشب المنقوش المزخرف المعروف بـ(البرشلة).

يعتمد البناؤون على التراب الذي يأخذونه من عين المكان في أكثر الأحيان. اختيار التراب يكتسي أهمية كبرى في ضمان متانة الإنشاءات وجمالها، بحيث أن تراب البناء ينبغي أن تكون به نسب معتدلة من الحصى والحجارة والرمل والصلصال.

وتقنية البناء لا تتطلب إعدادا مسبقا، في الموسم الجاف يرش التراب بقليل من الماء حتى يسهل ضغطه، أما في المواسم الأخرى الرطبة يوضع التراب في التابوت مباشرة دون ترطيب بالماء.

بعد الانتهاء من البناء تأتي مرحلة التكسية التي يتم بها تلبيس الجدار بعجينة من الملاط، من تراب، ملء الثغرات ومعالجة العيوب، ومنح الجدار شكلا مستويا، ومزيذا من المتانة في مواجهة التقلبات المناخية، ومحاربة الهوام والحشرات التي يمكن أن تسكن ثغرات وثقوب الجدار.

أما الثقوب التي يخلفها القالب في الجدار تملأ وتغلق بالتراب أو تترك كمنافذ للتهوية أو كحفر تستعمل في عمليات الصيانة البعدية. وتزداد المنشآت الطينية قوة وصلابة بفعل تعاقب الفصول السنوية بتساقطاتها المطرية القليلة وشدة حرارة شمسها⁹.

استعملت الطابية في بناء الجدران الخارجية والداخلية، واعتمدت في تشييد أقدم القصور بتافيلالت، وبينما زينت أبراجها وحصونها بزخرفة خاصة من الطوبية المشمسة ذات تنسيق دقيق ووحدة كبيرة⁷، وإذا كانت الطابية تكون الجدران الرئيسية في بناء القصور، فإن الطوبية تصلح لبناء الحيطان والأروقة الداخلية والأقواس والأعمدة والعقود والسلالم والأدراج وشرفات الأبراج، وتستعمل أيضا في التوسعات والارتفاعات، وفي تزيين واجهات القصور وخاصة في القسم العلوي للأبراج بنقوش زخرفية هندسية مثل التقويسات والإفريز، وهي تعبر عن روح إبداعية بالرغم من بساطة أشكالها. وتستغل الطوبية كذلك كستار فوق الأسوار كمادة بنائية لاحمة بين مختلف طبقات الحائط المشيد من الطابية.

خامساً: مرحلة الزخرفة:

تبدأ بعملية تلبيس الجدران «تملاست» بالتربة الدقيقة المزوجة بالماء والتبن سواء من الداخل

وأهمها الأشكال الزهرية التي يستوحىها الصانع من الطبيعة غالبا، وعلى الخصوص من النباتات بطرق منمنمة، فنجد اللوزة والزهرة والصنوبرية والجذر وزهرة القرنفل ضمن تركيبات مختلفة تشكل الباقات، ويطلق اسم التوريق على الزخارف الورقية الشكل وعلى الأشكال الشجرية⁹.

يستخدم الفنان الحرفي في هذه الهندسة وسائل بسيطة وهما فرجار ومسطرة، لكن يستعين بذكائه الوقاد، حتى يبتكر تشكيلات عديدة، فانبثاقا من مجرد دائرة بسيطة كيفما كان محيطها، يمكنه أن يستخرج أي شكل مضلع منتظم، بتقسيم محيط الدائرة إلى عدد من القطاعات المستقيمة والمتعامدة، ويوصل النقاط بالخطوط المستقيمة، ومن هذه المضلعات يمكن تكوين مركبات نجمية، وبتكرار المضلعات وتنويعها يستطيع هذا الفنان أن يشكل أنماطا هندسية يسودها التناسب والانسجام، متبعاً في ذلك منهجا هندسيا دقيقا يتيح له مجالا واسعا للإبداع، ورغم خضوعه لنظام موحد وصارم، فإن فرص الابتكار تكمن في حرية اختيار الوحدة الأساسية للتشكيل واختيار التنويعات، يستكشف الفراغ ويستخرج إمكاناته اللامحدودة، راحلا بخياله في الفراغ الرحب¹⁰.

الخطاطة الزخرفية تستعمل المربع والمثلث المتساوي الأضلاع والدائرة واللولب والخماس والمضلعات المنتظمة، وتتشكل البنية الجمالية في مختلف فروع هذا الفن من مزج وتداخل هذه التركيبات، وتعتمد شرطي التنويع والدقة. وحسب ما أسفرت عنه أبحاث (بكار) نجد المشبك التريبيعي الذي تتقاطع خطوطه وفق زوايا تتراوح بين 90 و45 درجة والمشبك المتقايس (90 و60 و30 درجة) إلى جانب الأشكال النباتية، وأهمها الأشكال الزهرية التي يستوحىها الصانع من الطبيعة غالبا، وعلى الخصوص من النباتات بطرق منمنمة، فنجد اللوزة والزهرة والصنوبرية والجذر وزهرة القرنفل ضمن تركيبات مختلفة تشكل الباقات، ويطلق اسم التوريق على الزخارف الورقية الشكل وعلى الأشكال الشجرية¹¹.

هذه الزخارف تنشيّ فضاء تسكنه الروح، وتخلق جوا شاعريا ساحرا تسبح فيه الروح في عالم من

يستخدم الجبس لتلبس الأجزاء العليا من الجدران، بينما يستعمل الفسيفساء (الزليج على حد تعبير المغاربة) لتلبس الجزء الأسفل من الجدار ولتبليط الأرض، واستخدام الفسيفساء يعود في جذوره التاريخية إلى عهد البيزنطيين على الأرجح، وهو عبارة عن بلاطات مصنوعة من الطين النضج المبرنق، تتم برنقته باستعمال مزيج من المواد والمعادن كالرصاص والرمل والنحاس وغيره.

لاستعمال الزليج في الزخرفة يستحضر (المعلم) البلاطات التي يقطعها بواسطة (منقاش) بدقة وتؤدّد حتى يشكل منها قطعاً صغيرة تختلف ألوانها وأحجامها وفق تصميم مسبق ونظام مدروس فيصنع منها رسومات مختلفة ونجوما خماسية وسداسية وثمانية وغيرها، لتشكل مكونات الزخارف الهندسية الشكل، وذلك وفق تخطيطات ضابطة.

أما الأرض فيستخدم لتبليطها ما يسمى بالبجماط، وهو بلاطات من الزليج المستطيلة الشكل والمتباينة الألوان ما بين الأخضر والأزرق والأبيض.

أما الجبس فهو أيضا مادة بسيطة، لكنها تتحول بالزخرفة إلى أعمال فنية غاية في الروعة تستعيز عن رخص المادة وبساطتها بروعة التشكيل وفخامته.

والجباسون نقاشون يعالجون الجبس الذي يزخرف السقوف والأقواس. وعلى المساحة التي يراد تزيينها يستخدم المعلم البركار والمسطرة لرسم (الخطة).

تبرز تشكيلات الزليج نوعا من التماثل مع أسلوب الخطاطة، فيعد المربع والمثلث المتساوي الأضلاع والدائرة واللولب والخماس والمضلعات المنتظمة أكثر الأشكال استعمالا في الجبس والزليج. وتتشكل البنية الجمالية في مختلف فروع هذا الفن من مزج وتركيب هذه التركيبات، وحسب ما أسفرت عنه أبحاث (بكار) نجد المشبك التريبيعي الذي تتقاطع خطوطه وفق زوايا تتراوح بين 90 و45 درجة والمشبك المتقايس (90 و60 و30 درجة)

فضلا على هذا الاشتراك، تنفرد النقوش على الجبس بوجود الأشكال النباتية التي تزدان بها،



لتنظيف الميازيب وسد الشقوق وتسوية السقف حتى لا يركد فيه ماء المطر.

سقوف القصور والقصبات مستوية، مع بعض الميل لدفع الماء نحو الميازيب، ما زالت تبني وفق الطريقة التقليدية المتوارثة عبر قرون، وهي التي وصفها ابن خلدون في مقدمته.

تمد جذوع النخيل كعوارض، بمسافة فاصلة بينها تتراوح ما بين نصف المتر والمتر وفي المتوسط 80 سم، تسمى «تحنين» وتستحسن الجذوع المشطورة التي يسهل تثبيتها على الجدران وتعطي وجها مستويا في الجهة الداخلية، ثم تثبت على الجدار بالملاط.

إثر ذلك تفرش طبقة من الجريد في الاتجاه العكسي للجذوع، برصف قضبان السعف الواحد بجوار الآخر فوق الجذوع، أو بتثبيتها بحبل «السدة» وتكوين قطعة واحدة تفرش فوق الجذوع. هذه الجذوع التي تكون أضعف من العوارض، تسمى «تمشكيلين».

بعد رص الجريد، تفرش طبقة من النباتات كالقصب أو غصون الدفلى المستقيمة أو غيرها لسد الفراغات، ويتم ذلك بشكل متشابك.

الأطراف والألوان البهيجة. فالأشكال الأساسية التي تكون النسيج الزخرفي الهندسي المثلث والمربع والخمس وأضعافها في فصلة أو جزء من الكون الممثل بالدائرة أو الكرة، فإذا كان المثلث قد نشأ عن نصف الدائرة، أي نصف الكون السفلي، إذا كانت قاعدته إلى أسفل، أو إلى نصف الكون العلوي إذا كانت قاعدته إلى أعلى، فإن تطابق المثلثان يشكل نجمة سداسية تمثل التحام السماء بالأرض في الفكر الإسلامي، وإشعاع النجمة الكونية الممثل بخطوط النسيج الرقشي يعبر عن النور الإلهي الذي يضيء الكون، يبدو ذلك واضحا من الحركة الوميضية في الشكل النجمي¹².

سادساً: التسقيف:

السقف أو «السطح» يتم إعداده بعد بناء الجدران.

ومثل سائر أجزاء البناء، فإن السقوف بدورها تتخذ من مواد محلية متوفرة في البيئة، دعائمات السقف ومسانده كلها من جذوع الأشجار التي تنمو في محيط الواحة، فالدعائم تتخذ من جذوع أشجار قطرها 20 سم، أما المساند التي تقام عليها فتتخذ من جذوع أشجار قطرها ما بين 10 و15 سم بفارق 30 سم بين كل جذع، وتملأ الفراغات بين المساند بالقصب أو بأعواد الدفلى وأغصان الحور، التي توضع متلاحمة بإحكام وفق شكل هندسي محدد بدقة وصرامة، يتأسس على المربع أو المعين بحسب مخطط معقد، يراكب فرشاة أو أكثر على بعضها، ثم توضع فرشاة من سعف النخيل ترتب فوقها، وكل هذه الفرشات لا تثبت بأي مسامير ولا تشد، بل يتم وضعها بشكل متلاحم بإحكام، ويوضع فوقها ملاط ثقيل من طين للتثبيت قبل التغطية، ثم طبقة ثانية من الطين المزوج بالتبن المقصوص والكلس التي تسوى مع السطح بشكل تام، ثم تحتم العمليات بفرشة ثالثة من الجير الخشن الذي يسمى الضس.

يخلى السقف بعناية خاصة تتجلى في ألواح السقف وفي تسويته حتى يسمح بتمرير الماء نحو الميازيب، هذه الأخيرة التي تتخذ من جذوع أشجار محفورة. تخضع السقوف للصيانة بعد كل موسم مطر.

أو النزول منها. خاصة وأن كل الدور في القصور تتوفر على طبقتين أو أكثر، ما يجعل السلالم مكونات رئيسة في البناء، وتستعمل في الغالب السلالم العادية ذات القاية الواحدة، وقليلاً ما تستعمل سلالم بقلبتين. وتبنى في الغالب في الحوش الذي تنطلق من زاوية فيه في اتجاه الطبقة العليا، كما قد تتوفر بعض المساكن على سلالم خارجية تخصص للضيوف للصعود إلى غرفة الاستقبال التي تكون في الطبقات العليا.

تثبت قاعدة السلم على أرضية صلبة متينة، حتى يرتكز السلم بشكل جيد على الأرض، لا تؤثر فيه الذبذبات الناشئة عن السير فوقه، أما الطرف العلوي من السلم فيستند على الجدار الخلفي للسلم مباشرة.

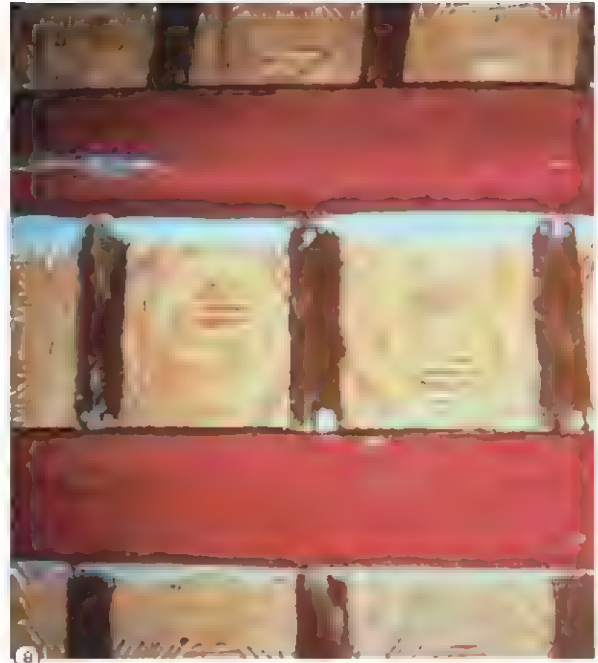
ويبنى بثلاثة جذوع، تفرش فوقها طبقة من الحجارة المسطحة، تليها طبقة من الجير، ثم ملاط الطين، ثم تشكل درجات السلم وتسويتها، ثم يقام للسلم سور في الجهة المقابلة للجدار، حتى يستند عليه الصاعد والنازل ويحميه من السقوط.

ثامناً: الأبواب والنوافذ:

أبواب المساكن عموماً ضيقة وبالكاد نجد أبواباً يصل ارتفاعها إلى المترين، كما أن كل الأبواب ذات مصراع واحد، حتى الرئيسة منها، وتصنع من خشب النخيل أو أخشاب أخرى. أما الأبواب الداخلية فتكون أضيق وأصغر.

والنوافذ في المستويات الأرضية لا توجه نحو الخارج، بل تنفتح على فناء المنزل الداخلي، وهي مربعة وضيقة على العموم، وذات مصراع واحد، والمنازل التي تتوفر على نوافذ سفلية موجهة إلى الخارج، تنشئها في مكان عال، حتى لا تصل إليها أعين العارة، راجلين كانوا أو راكبين، حفاظاً على خصوصيتهم.

أما نوافذ المستويات العليا، فقد تنفتح على الخارج، وتكون منحدرية غير مرتفعة عن مستوى الأرض كثيراً، لتلائم الجالسين على الأرضية وتسمح لهم بالاستفادة من الهواء والإضاءة الجيدة.



بعد ذلك تفرش الطين، في المرة الأولى تفرش عجينة متماسكة، من الطين الممزوج بقليل من الماء، ثم بعدها طبقة رقيقة، أقل سمكا من الأولى، قولمها طين ممزوج بكمية وافرة من الماء، تتم تسويته بالأيدي والأرجل والأواح مخصصة لهذه الغاية.

ثم بعد ذلك تليه طبقة من الجير، أقل سمكا من طبقة الطين، لمنح مزيد من المتانة والقوة للسقف.

وهي آخر مرحلة في عملية البناء، ويتم الشروع فيها بعد توفير المواد اللازمة من خشب أو قصب إلى غير ذلك. وحتى يمكن رؤيته على مستويات مختلفة ثم يفرش الطين فوقها ويتم تبليطه. أما فيما يخص الغرف تحظى بأهمية قصوى من طرف صاحب البناء، فيتم تسقيفها بواسطة الألواح الخشبية، من خشب الأرز أو الكلبتوس، الذي تباشر عليه عملية النقش واستعمال بعض الألوان، تكون هذه الغرف مخصصة للضيافة أو إقامة الزوجة.

سابعاً: السلالم:

السلالم يطلق عليها محلياً لفظ «الدروج» وهي الوسيلة المريحة للصعود إلى الطبقات العليا من المبنى

الخاتمة:

إن الحياة في الواحات تفرض شروطاً وتوجب تحالفات مع الناس ومع عناصر البيئة للحفاظ على التوازن السياسي والاجتماعي والبيئي.

فنشدان الأمن وتوفير الحماية وضمنان الحياة في مجال هش، وعلى تخوم الصحراء، في بيئة يقسو فيها المناخ ويقل الماء والغذاء والأرض الخصبة، كل ذلك شكل تحدياً حقيقياً أمام السكان، وكان سبباً خلق لديهم نوعاً من ثقافة التضامن والتكافل والمسؤولية المشتركة ساعدتهم على التغلب على هذا التحدي؛ والحفاظ على التوازنات وتوفير أفضل الشروط لحياتهم وقهر الظروف الصعبة المحيطة بهم، وتشهد آثارهم وثقافتهم على ذكائهم واستثمارهم الرشيد لمواردهم الطبيعية بشكل أسهم في إدامة شروط الحياة والأمن السياسي والاقتصادي والغذائي.

وأسهمت قوافل التجارة التي جابت الأصقاع العربية والأفريقية والصحاري المغربية في نقل السلع التجارية والثقافة وطرز العمارة الطينية وابتكارات الناس وإبداعهم من شرق الجزيرة العربية إلى المغرب وإفريقيا. فتطور الفن المعماري عبر القرون، وحمل بصمات تدل على تأثيرات الحضارات الغابرة التي تبادلت التأثير، ولم يكن بعد المسافات حائلاً بين التبادل الثقافي والحضاري.

واليوم ونحن في أوج التقدم العلمي الذي شمل قطاعات التعمير والتواصل والمعلومات، لا يملك المرء إلا أن يتحسر على مآل هذه الآثار والتقاليد المعمارية الأصيلة التي تتعرض للإهمال والنسيان والتلاشي والتخريب.

إن من أهم التغيرات التي نعيشها منذ القرن العشرين، انحسار البناء الطيني واستبداله بالمواد الجديدة المصنعة التي تستنزف الطاقة والموارد الطبيعية والمالية، ولا تتلاءم مع الطبيعة المناخية لبلداننا، وتعد سبباً في تقوية هيمنة الشركات المتعددة الجنسيات، والتضييق على الاقتصاديات المحلية.

وفي إطار البحث عن مواد بيئية بديلة تحافظ على الموارد الطبيعية والمالية وتحمي البيئة، يجب توجيه الاهتمام إلى التقاليد البنائية المحلية العريقة. وهو أمر يحظى بالأهمية والقبول المتزايد.

للطين مزايا كثيرة، أهمها أنه:

يعدل رطوبة الهواء: أذيملك خاصية امتصاص رطوبة الهواء الزائدة بسرعة وإعادتها إليه عند الحاجة، مما يعني أن نسبة رطوبة الهواء في بيت مبني بالطين تبقى ثابتة (نحو 50 %)، وهذا يؤمن مناخاً صحياً على مدار السنة. ويسهم في تنقية الجو بامتصاص الروائح والجزيئات التي يحملها البخار.

يخزن الحرارة التي يستقبلها في النهار من أشعة الشمس، ويطلقها في الليل عند انخفاض درجة الحرارة.

مقاومة الحريق: فالخصائص الفيزيائية للطين تجعله أكثر مقاومة للنار من المواد الأخرى المستعملة في العمارة الحديثة، ما يضمن سلامة المستخدمين وأمنهم

- عازل للصوت: يتمتع الطين بقدرة عالية على عزل الصوت

- يوفر الطاقة: وذلك بسبب عدم استهلاكه للطاقة في عملية تصنيعه،

يوفر تكاليف النقل: لعدم الحاجة إلى نقله، بخلاف مواد البناء الحديثة التي نحتاج دوماً لنقلها من المصانع أو مراكز البيع إلى الورشات، فالطين متوفر مجاناً في عين المكان، كما أن تشييد المباني لا يحتاج لطاقة، باستثناء طاقة الشمس في تجفيف الطوب

يمكن إعادة تدويره، واستعماله في أي وقت: فالعناصر الطينية يمكن تدويرها، وطحن الطوب أو تفتيت الجدار، ونعيد خلطه بالماء مجدداً لإعادة البناء به، أو إرجاعه إلى الحقول، فهو لا يتحول إلى نفايات، بخلاف مواد البناء الحديثة التي يصعب التخلص من نفاياتها السامة المدمرة للبيئة خلال هدم البناء.

إن البناء الطيني صديق للبيئة، وغير مكلف ماليا، ومقبول اجتماعيا وثقافيا ومريح صحيا ونفسيا، والمواد الأولية متاحة على نطاق واسع، ومن السهل تدويرها وإعادة استخدامها إلى طبيعتها الأولى لاستعمالها في الزراعة مجددا، فالمواد الطينية مصدرها الأرض، وإليها تعود. فنحن اليوم في حاجة إلى تثمين هذا البناء وتطويره وتحديثه، ليتلاءم مع التطور التقني الحديث، ويحقق ما نبتغيه منه. فالبناء الطيني مع إيجابياته العديدة قد يتضمن بعض السلبيات التي يمكن التغلب عليها ومعالجتها، بتوجيه البحث العلمي إلى هذا المجال، وتشجيع الدراسات والابتكارات فيه.

تعلم العمل به سهل: فهو مناسب للبناء الذاتي لأن تقنيات البناء بالطين سهلة التعلم والتطبيق ولا تحتاج إلى معدات وتجهيزات كبيرة، ويمكن لأي شخص بتدريب بسيط أن يشارك بفعالية في البناء.

سهولة عمليات التحضير والبناء بهذه المادة باستخدام الحد الأدنى من الآلات والأدوات البسيطة قابليته الكبيرة للتشكيل: عندما يكون الطين رطبا، أي أثناء عملية البناء، يكون أشبه بالمعجونة.

تنوع طرق التشييد، تشييد بالطين مما يعطي المستثمر أو صاحب العمل فرصة كبيرة لاختيار الأسلوب الأمثل للبناء في المنطقة.

1. يزضيك، عبد الناصر: التراث المعماري بالجنوب المغربي: نموذج منطقة سكورة، دورية كان التاريخية، العدد 6، ديسمبر 2009، ص 26
2. تاو شيخت، لحسن، سجماسة من المدينة إلى القصور، مجلة كان التاريخية، مجلة رقمية، العدد 28، يونيو 2015، ص 58
3. المراني علوي محمد، "المعمار المبني بالتراب في منطقة تافيلالت، قصور مدينة الريصاني من خلال وثيقتين محليتين تنشران لأول مرة"، الندوة الدولية حول المعمار المبني بالتراب، ص: 107 - 108.
4. NAIM, Mohamed : Les techniques de la construction en pisé, Revue Asinag (IRCAM) N7, 2012, p 123 - 138
5. NAIM, op cit
6. توري، مرجع سابق، ص 38
7. Jacques-Meunié (D): Architectures et Habitats du Dadès, Maroc présaharien. Paris, Librairie C. Klincksieck 1962 (p 92)
8. محمد عبد العزيز محمود: صورة من التشكيل الخطي في قصر الحمراء، مجلة المثل عدد 454 (شوال 1407) ص 263
9. الصقلي، علي (مشرّف) مذكرات من التراث المغربي، روما 1985، جزء 7 ص 189
10. محمدي، عبد الرشيد: التصورات الهندسية في الفن الإسلامي، مجلة الدوحة (قطر) عدد 5، مايو 1977، ص 135
11. الصقلي، مرجع سابق، جزء 7 ص 189
12. البهنسي، عفيف: المدلولات الروحية في عمارة المساجد، عالم الفكر العدد 2 المجلد 31 أكتوبر ديسمبر 2002 ص 137

الصور من الكاتب.

1. <http://archeorient.hypotheses.org/4562>
2. HENSENS, J: Qsours et qasbas du Maroc, the Aga Khan Award, 1986
4. <https://ecolevivante.wordpress.com/2016/05/05/taabout-la-terre-pise/>
7. <http://www.startimes.com/f.aspx?t=3042524>

أ. أحلام أبو زيد - مصر

دراسات في التراث الشعبي اليمني (الأدب الشعبي)

سعت منذ فترة لجمع مجموعة من الدراسات الشعبية الحديثة نسبيًا التي تعرض للفولكلور اليمني.. حتى استطعت الحصول على مجموعة من الدراسات العلمية التي يمكن أن تكون ملفين لعدد من حول فولكلور اليمن.. إذ أن باب جديد النشر لم يتمكن من الحصول على ما يصدر حديثًا في اليمن ربما لما تمر به البلاد من أحداث تعلمها جميعًا.. وسنعرض في هذا الملف الأول مجموعة متنوعة من الدراسات التي تناولت فنون الأدب الشعبي اليمني لمجموعة من المؤلفين المتخصصين.. اعتمدت كتاباتهم على العمل الميداني والدراية الواعية بتحليل النصوص الشعبية.

في الأدب الشعبي فنون ونماذج يمنية

في مصر صدر عام 2019 كتاب إبراهيم أبوطالب بعنوان «في الأدب الشعبي فنون ونماذج يمنية» عن الهيئة المصرية



النحو يستعرض المؤلف موضوعات الأدب الشعبي ليقدم لنا تعريفاً وتصنيفاً للملاحم الغربية كالإلياذة والأوديسا والإنيافة والشاهنامة والسير الشعبية العربية وأنواعها مثل: الهلالية - عنترة بن شداد - الملك سيف بن ذي يزن - الأميرة ذات الهمة - الصياد جودر - السلطان الظاهر بيبرس - الأمير حمزة البهلوان - فيروز شاه، ويعرض لطريقة أداء السيرة مشيراً إلى أن السيرة الشعبية ليست قصة تقرأ على أفراد، وإنما هي عمل يؤدي في مجلس أو محفل. وهذا الأداء له تقاليده التي تتوافق مع التقاليد الفنية للجماعة الشعبية، ولهذا تتنوع صور الأداء وفق تباين أحوال المجتمعات الشعبية العربية. ومن ثم، نجد صوراً من الأداء تركز على الإلقاء المسرحي، بينما تضيف أخرى العزف على الربابة والغناء المنفرد، وتتوسع ثالثة في العزف والغناء مكونة فرقا متعددة الآلات والأدوار. وينتهي هذا الفصل بعرض المؤلف لموضوع الأمثال الشعبية مع تعريف كل نوع منها وبيانه والوقوف عند أهم خصائصه وأنواعه وصفاته والإشارة إلى نماذج منه: أحسن البقر تمحر الماء - صاحب المهرتين كداب - عرسين ولا ولاد... إلخ. كما رصد المؤلف في ملاحق الكتاب بعض الأمثال اليمينية المشروحة منها: راحة البدو شهرين ولا استراحوا ثلاثة... أي أن البدو لا يعرفون الراحة والاستقرار غير شهرين في السنة أو ثلاثة على الأكثر، وهي المدة التي تنزل فيها الأمطار على أراضيهم، وفيما عدا ذلك فإنهم يقضون بقية أيام السنة في أسفار متواصلة.

وفي الفصل الثالث والأخير يعرض أبو طالب لموضوع «الفنون الشعبية الشعرية» حيث رصد فيه أنواع الفنون المعروفة على المستوى العربي وأشهرها القوما والموالي والكان كان والزجل، ثم رصد الفنون المعروفة في اليمن وهي فن الحميني بكل أنواعه، وهو فن شعري تتنوع أوزان البحور فيه، وللشاعر الحرية المطلقة في تنويع هذه الأوزان، ويميل الشعراء غالباً إلى مجزوءات البحور مع إضافة تفعيلات خاصة تخرج بالبحر عن

العامية للكتاب، ضمن سلسلة الثقافة الشعبية رقم (43)، والكتاب يقع في 278 صفحة من الحجم المتوسط. ويعرض المؤلف تجربته في وضع الكتاب بقوله: بعد خبرة سنوات من تدريس مقرر الأدب الشعبي في كلية التربية بجامعة صنعاء، والعودة إلى مضان الأدب الشعبي العالمي والعربي، واليميني ومصادره، ومعايشة الكثير من نصوصه، والولع به لفترات طويلة، وتأمله مرات عدة، وقراءته قراءة استمتاع تارة، وقراءة بحث تارة أخرى، أردت أن أضع خلاصة التجربة في هذا الكتاب الذي حرصت على أن يتضمن حدود المادة العلمية، ومفرداتها التي نصت عليها الأدلة الأكاديمية لكليات الجامعة.

يبدأ الكتاب بفصل حمل عنوان «الفولكلور والأدب الشعبي» يحتوي على تعريف أهم مصطلحات الفولكلور والأدب الشعبي وعوامل نشأته والاهتمام به وتوثيق مادته، كما وقفت على تحديد مفاهيم التراث الشعبي والأدب الشعبي وسماته ووظائفه. مشيراً إلى الوظائف الاجتماعية والنفسية والنقدية التربوية والأيدولوجية والتواصلية والإمتاعية للأدب الشعبي عامة.

أما الفصل الثاني من الكتاب فقد حمل عنوان «من الفنون الشعبية النثرية» تناول فيها مفهوم الأسطورة وخصائصها ووظائفها وأنواعها: الأساطير التعليمية - الأساطير التاريخية - الأساطير الحضارية. أما الحكايات الشعبية فقد تعددت أنواعها واختلفت البنى المميزية لكل نوع منها، وثمة روابط تجمعها وأخرى تميز كل نوع عن الآخر، ومنها: الحكاية الخرافية التي لا تمت بصلة للواقع ولا تخضع حوادثها لما يتوقع عقلاً من الأحداث، وتقوم بعدة وظائف منها أنها تحقق للإنسان حياة العدالة والحب التي يحلم بها. أما الحكاية الشعبية فيعرض المؤلف للتصنيف الذي قسم الحكاية إلى ثلاثة أنواع: حكايات الحيوان - الحكايات السحرية الخرافية - الحكايات الحياتية أو حكايات الواقع. كما استعرض تصنيف فوزي العنتيل الذي صنف الحكايات إلى: حكاية الجنيات - الحكاية الرومانسية - الحكاية المرحية - حكاية الحيوان - حكاية الألفاظ. وعلى هذا



صنعاء، وفي مناطق الزراعة والصحراء عمومًا، ومن أمثله الكثيرة مجهولة المؤلف هذا الزامل الشائع:

يا للي تمنا حرينا

من حرينا ما تستفيد

ما حرينا إلا ثايي

ورصاص من بطن الحديد

ومن قول البداع:

سلامنا ألف يا الجمهورية

بالتفديها بالجماجم والنما

اليوم جينا كمر تريد التضحية

بالتزل الطاعني من أعنان السما

ثم ينتقل المؤلف لفنون الأغنية الشعبية وهي نوع من الشعر المنغم بأوزان مخصوصة، تؤدي بطريقة معينة في مناسبة محددة، منها أغاني الأفراح والأعراس، وأغاني الأطفال، والأغاني العاطفية والغزلية، أغاني الزراعة والعمل في الفصول المختلفة. ومن الأغاني العاطفية يسجل المؤلف بعض هذه النصوص:

نمطه الخليلي المعروف، وفي الغالب فإن الحميني يستخدم المحسنات البديعية، والصور الشعرية من التشبيهات والاستعارات والمجازات مما يستخدم في الشعر العربي الفصيح:

يا غصن مايس يا قمر مصور

في حندس الفينان

جل الذي أشاك كدا وصور

يا فاتي سبحان

أما فنون الشعر الشعبي اليمني الأخرى فيعرض المؤلف إلى أكثر الأنواع الشعرية شهرة وتداولًا، مثل «فن الزامل» وهو فن شعري قديم من فنون اليمن وقبائلها ولا يزال يعيش في وجدان اليمنيين، وشعر الزامل إنشادي من الرجز غالبًا، يؤدي بأصوات مرتفعة ومختلطة، يؤديه الرجال في صفوف متماسكة متحركة، ومن شروطه معنى الأخذ والرد أي أن هناك من يبدأ بالشعر، ويرد عليه آخر. وقد اشتهرت مناطق كثيرة في اليمن بالزامل، حيث يعد فيها الأول ولسان حالها في جميع مناسباتها، ويكثر في المناطق الشرقية والشمالية من اليمن، وما يقارب

حلفت لا غني واشل بالصوت

واسلي على قلبي لوما يجي الموت

شاجي معاك لوما تزل باجل

وابكي عليك لا ما املي المواجهل

بالله عليك يا طير يا مسيقن

«قرشل لي مكتوب لا» مريكن

أما النوع الثالث من فنون الشعر الشعبي اليمني فيعرض المؤلف لفن «القصيد» وهو نوع من الشعر الشعبي له أوزانه المتعددة وهيكله الشعري المتوارث حيث يلتزم بقافيتين في صدر البيت قافية وفي عجزه قافية أخرى، ويمتد من حيث عدد الأبيات إلى ما يشبه القصيدة العمودية في الشعر الفصيح، ويرتبط بكبار الشعراء الشعبيين. أما النوع الأخير فهو «الدان الحضرمي» وهو لون تراثي موعظ في القدم، والدان كلمة مأخوذة من الدندنة - أي الأصوات الموقعة بالغناء - التي هي من الفعل الرباعي يدندن، ومن معانيها أن تسمع من الرجل نغمة أو صوتاً ولا تفهم ما يقول.. ويصنف الدان إلى ثلاثة أنواع: دان الجمالة - الدان البدوي - الدان الحضرمي، وله أغراض متعددة منها: الغزل والمدح والفخر، والرثاء، والوصف، والهجاء، والحماسة، والحكمة، وغيرها. ويحوي الكتاب قسمًا للملاحق سجل فيها أبو طالب تجربته الميدانية لكافة أنواع الأدب الشعبي التي عرض لها في الفصول الثلاثة، وأسلوب البحث العلمي لهذه الأنواع، ثم نماذج متعددة للحكايات والسير والأشعار والأساطير وغيرها مما قدم له نظرياً خلال فصول الكتاب.

قدم للكتاب نجيبة حداد التي أشارت إلى أن المؤلف اجتهد من خلال البحث والقراءة والمقابلات الشخصية مع الإخباريين من الرواة وكبار السن في جمع وتدوين هذا النوع من الأدب وهو الحكايات الشعبية اليمنية الأصيلة، ابتداء من الحكايات التاريخية المرتبطة بماضي وحضارة اليمن. ثم الحكايات التي ترتبط بالأرض والزراعة والحكمة. وكذلك الحكايات التي تمتاز بالفكاهة والدعابة، وهي ميزة من مميزات الشعب اليمني، كما سعى إلى توثيق الحكايات التي ترتبط بالمعتقدات والمعارف الشعبية كحكايات الجن والمخلوقات الغريبة والكواكب، وكذلك حكايات حكيم اليمن علي ولد زايد وحكايات أيام الغمام وغيرها من الحكايات التي بلغت مائة وخمسين حكاية. وقد كانت العائلات قديماً لا تستغني عن حكايات الجدة التي ترويها للأبناء كل مساء، ولهذا أصبح هذا النوع من الأدب يقدم الولاء والانتماء للوطن ويرتبط بالقيم والمعتقدات والصراع بين الخير والشر والحق والباطل والضعيف والقوي والخائن والوفي الخ.

وأضافت حداد أن محمد سبأ قد اجتهد في هذا الكتاب وقدم شيئاً جديداً للمكتبة اليمنية والعربية بل لكل الباحثين في حضارة اليمن وتراثها حول العالم وهو من الشباب المتميزين الذين سبق لهم الفوز في مسابقات إبداعية في القاهرة، وقد حضرت ذات مرة لفعاليات حفل تكريمه بالفوز بجائزة لوتس للقصة القصيرة عام 2018 لدى مؤسسة لوتس للتنمية الثقافية وهو كذلك فنان تشكيلي أقام عدداً من المعارض الشخصية التي حضرته في القاهرة ولاقت نجاحاً كبيراً وله لوحات تعبر عن محتوى هذا الكتاب القيم.

ثم بدأ المؤلف كتابه بمقدمة علمية أشار فيها إلى أن ظهور وسائل الإعلام الحديثة ووسائل التواصل المرئية والمسموعة قد أدى إلى نسيان الكثير من حكاياتنا الشعبية، وكان بداية فقدان هذا التراث عندما احتل الراديو ثم التلفزيون مكان الحكواتي أو السامر أو كبار السن، الذين كانوا يحفظون

صدر هذا العام 2020 كتاب حكايات من التراث الشعبي اليمني لمؤلفه محمد سبأ، بصنعاء عن دار الكتب اليمنية للطباعة والنشر والتوزيع، والكتاب يقع في 272 صفحة من الحجم المتوسط.

حب الأرض وحب الخير، وتنفرهم من الشر، مثلاً حكاية «وريقة الحناء» التي أوردها علي محمد عبده في كتابه «أساطير وحكايات يمنية»، فقد صور فيها الخيال الشعبي الفتاة «كرام» وهي تذهب لتغتسل في البركة فتخرج مغطاة بالحيات والثعابين والعقارب، فتعود إلى منزلها على تلك الحالة والحيات على جسمها، وتنادي على والدها لكي يقوم بإحضار أداة القطع «الشريم» لإزالتها عنها، قد يجدها البعض قصة أبعد ما يكون عن أن تقبلها عقول أهل هذا الزمان، لكن الحقيقة أن الخيال الشعبي كان يهدف من وراء هذه الرعب والمبالغة إلى صقل وتهذيب عقول الأطفال، فيزرع في نفوسهم كراهية الشر في المراحل الأولى من عمرهم، فهو يدرك من خلال الحكمة التي تعلمها عبر العصور أن هذه المرحلة ما زالت بحاجة إلى تهذيب الطفل، فالفتاة كرام يكون مصيرها موحشاً، وكذلك حال كل طفل لا يساعد الناس، وعلى العكس من ذلك، من يفعل الخير سيكون مصيره سعيداً مثل وريقة الحناء التي كانت تعمل على مساعدة العجوز وتمدها بالطعام وتفلي شعرها، فكانت مكافأتها أن تحولت هذه العجوز إلى جنية تحقق لها أحلامها. فالخيال الشعبي يغرس في نفوس الصغار أن فعل الخير لا يقف أمامه حاجز مهما يكن.

ويتساءل: هل ننسى هذه الحكمة ونطمس تراثنا، مستعيزين عنه بالإنترنت والتلفاز لتعليم أجيالنا! أم نوثق حكاياتنا الشعبية ونجعل منها وسائل تعليمية، ونحولها إلى ما شئنا من مسرحيات أو تمثيلات وغيرها، بحيث نعلم أبناءنا الحكمة التي توارثناها من بيتنا الأصلية؟! من هنا كان الهدف الرئيس من تجميع هذه الحكايات وقد حرص المؤلف أثناء جمع هذه الحكايات على تدوينها كما هي في بيتها دون زيادة أو نقصان مع استخدام لغة سلسلة تحافظ على مضمون الحكاية ولا تفقدها فكرتها وروحها، كما حرص على أن تكون اللغة عربية تفهمها كل الشعوب العربية أو الأجنبية في حال ترجمت، فهذه الحكايات رويت بعدة لهجات، وتختلف طرق سردها من مكان إلى آخر.

الحكايات المتوارثة عبر أجيال طويلة، فلم يعد الناس يتجمعون في السامر وقت فراغهم، ولم يعد الحكواتي يحكي السهرات الليلية بالحكايات والسير، فقد كانت الأجيال الصاعدة تتعلم من خلالها الكثير من القيم النبيلة، وتزرع في نفوس أولادنا حب الخير والكرم والتعاون والشجاعة، فتحفز الهمم وتوجه الشباب والمجتمعات لعمل الخير وترك الشر.

ويستطرد سبأ بقوله: حاولت جاهداً في هذا الكتاب أن أجمع ما استطعت من هذه الحكايات الشعبية النابعة من حكمة الشعب اليمني الأصيل، وقد اعتمدت في جمعها على عدة مصادر، فاعتمدت بالدرجة الأولى على الرواة والأخباريين، ممن قابلتهم وعایشتهم، ومنها ما جمع من الكتب والمراجع التي هي في الأساس كتب تاريخية أو كتب رحلات، أو كتب لا يظهر من عنواناتها أن في طيها حكايات شعبية، وحرصت على قراءة الكثير من الكتب للبحث عنها والتأكد من مصداقيتها من عدة مصادر، ومن ثم تدوينها وجمعها في هذا الكتاب حتى تخرج للعيان ويفيد منها القراء؛ لما لها من أهمية كبيرة في حياتنا وخشية عليها من النسيان والضياع، واستشعاراً لأهميتها.. وقد حرصت على أن لا أكرر ما قد جمع منها في كتب الحكايات الشعبية اليمنية في كتابات سابقة، مثل ما جمعه علي محمد عبده في كتابه «حكايات وأساطير يمنية»، ولم أكرر ما جاء في كتاب «أساطير من تاريخ اليمن» لحمزة علي لقمان، أو ما جاء في كتب أروى عثمان «حزاوي وريقة الحناء» بأجزائها الثلاثة، إلا ما كان منها مختلفاً في صياغة النص، ورأيت فيه اختلافات كثيرة عما دونه من سبقني، فأحببت أن أدونها كما سمعتها بصيغتها في البيئة التي ولدت ونشأت فيها وقد حظيت بحفاوة إِب وسط اليمن وما يجاورها بالنصيب الأكبر منها كونها منطقة عيش وحياة جامع هذه الحكايات.

وهذه الحكايات لم تأت من فراغ فهي نتاج تجربة وخبرات طويلة صقلت بها التجربة الشعبية عبر العصور، وتحمل في طيها العديد من المفاهيم والأهداف التعليمية والتربوية.. فهي خلاصة خبرات طويلة لأجيال سابقة، فنجدتها تارة تعلم الأبناء



عنوان (حكايات التهذيب والحكمة)، وهي حكايات تدعو إلى حسن التعامل مع الأرض والبيئة والحيوان ومع النفس، وتعد جزءاً من خلاصة خبرات الشعب اليمني العريق، وجاءت هذه المجموعة في عشرين حكاية أيضاً، منها حكايات: قيمتها كيس بصل - الملك والعراف - الحل بالزواج - نصائح الوالد - النصيحة بحبيب - سارقة البن... إلخ.

كما خصص سباً في تصنيفه لهذه الحكايات فصلاً مستقلاً (حكايات الحب والعشق) وهو نوع من الحكايات التي يرويها اليمنيون بأداء لا يخلو من مداعبة وفكاهة ومتعة، ويحفظها الكبار ويقصونها على الشباب فيتسلون بها في مسامرهم وفي جلسات القات التي لا تخلو من دعابة، وتضمن هذه المجموعة أربعة عشر حكاية، ومن هذه الحكايات: حكاية وضاح اليمن وروضته - عاشق ظبية النميرية - الفتاة التي تخاف من الزواج - زينة العاشقة... إلخ. أما المجموعة الخامسة من الحكايات فقد حملت عنوان (حكايات الكواكب والجن والوحوش)، وتمثل هذه المجموعة الكثير من عناصر المعتقدات الشعبية اليمنية المرتبطة بالنجوم والسماء والكائنات الخرافية، وأغلب الحكايات الشعبية في اليمن تُسجّت حول حياة البشر مع الجن، منها الحكايات التي كانت تروي زواج سباً

قسم سباً مجموعات الحكايات بالكتاب إلى عدة فصول يتناول كل منها نوعاً من هذه الحكايات، بدأها بفصل خصصه حول (الحكايات الشعبية التاريخية في اليمن)، وتضم هذه المجموعة حكايات تعود جذورها إلى عصور ضاربة في القدم، فمنها ما تدور تفاصيله حول حوادث تاريخية مر بها اليمن، كان لها أثرها على تكوين الخيال الشعبي، ومنها ما يدور حول شخصيات تاريخية حكمت اليمن في فترات مختلفة، ومنها ما يدور حول أماكن أو قصور لها شهرة كبيرة، وتضمنت هذه المجموعة ثلاث وعشرين حكاية، منها: هاييل وقايل وشجرة دم الأخوين - عود بن عنق - بلقيس ملكة اليمن - حكاية سباً الأول - سيف بن ذي يزن - الملكة أروى - مدينة عدن الغارقة... إلخ. أما المجموعة الثانية فجاءت بعنوان (حكايات الأرض بعد حكم علي ولد زايد)، ويقصد بها الحكايات المرتبطة بالفلاحة والزراعة وتربية الحيوانات التي تساعد الفلاح على حراثة الأرض، وقد عكست عناوين هذه الحكايات سمات هذه المجموعة التي تألفت من عشرين حكاية منها: حبة الذرة العملاقة - بنت البيضة - الثور والحمار الكسول - الفلاح والخضر، كما ضمت هذه المجموعة حكايات علي ولد زايد وبعض الحكماء، منها: زوجات علي ولد زايد - اليهودي وخال علي ولد زايد... إلخ. أما المجموعة الثالثة فقد جاءت تحت



الحكايات الشعبية في بلاد يافع

صدر عام 2019 كتاب جديد بعنوان «من الحكايات والقصص الشعبية في بلاد يافع» لمؤلفه ناصر سالم الكندي عن دار الوفاق بالرياض، ويقع في 391 صفحة من الحجم المتوسط ضمن سلسلة «إصدارات الموسوعة اليافاعية»، وهو ما يشير إلى مشروع خاص بتوثيق التراث اليافاعي،

ومنطقة «يافع» تقع جنوب اليمن في محافظة لحج شمال شرق عدن.. ويشير نادر العمري في مقدمته للكتاب بسعادته عندما أخبره المؤلف قبل سنوات أنه يحفظ كثيرًا من الحكايات الشعبية التي كانت متداولة في بلاد يافع، وأنه ينوي تدوينها، وألح عليه حينها أن يكمل مشروعه حتى انتهى من جمع ما أمكنه جمعه من الحكايات، وأنه عازم على طبع الكتاب، وشرّفتني بأن طلب مني كتابة تقديم لكتابه الرابع.. ويعرض المؤلف في مقدمة كتابه لمفهوم الأسطورة وعلاقتها بالقصة الخرافية والحكاية الشعبية، مشيرًا إلى أن مجموعة الحكايات التي سجلها في كتابه قد تنجح إلى اللون الخرافي وبعضها أشبه ما تكون بالأسطورة.

الأول بالجنبة التي كانت في صورة غزاة مرورًا بالملكة بلقيس وحكايات استعانتها في بناء العرش بالجن، ثم سيرة سيف بن ذي يزن الملك اليمني الذي تدور حول عالم الجن والإيس، واستمر هذا الخيال إلى وقتنا الحاضر، ويحوي ثمانية عشر حكاية، منها حكايات: العدار- طاهش الحويان- جارة البيت- العضروط- الثعبان يحرس الكنز- الداهية.. إلخ. وجاءت المجموعة قبل الأخيرة تحت عنوان (حكايات من أيام الإمام) والمقصود به الحكايات المرتبطة بفترة حكم الإمامة وأسرة بيت حميد الدين، وتعتبر عن مدى التخلف والجهل الذي تم غرسه في أذهان الناس آنذاك، واشتملت هذه المجموعة ثلاثة عشر حكاية، منها: ثورة سعيد الفقي- طير أبابيل- زواج الإمام يحيى- لعبة الألغام- حرب الفواليس.. إلخ. أما المجموعة السادسة والأخيرة فقد صنّفها سبأ تحت عنوان (حكايات شعبية فكاهية)، حيث يزخر التراث الشفهي اليمني بالحكايات الفكاهية التي يتسامر بها الناس في مجالس القات، ويتسلون بها أثناء العمل في الحقول والمزارع، وضمت هذه المجموعة اثنتين وعشرين حكاية، منها: الفقيه والطالب- عبده عفشو والتاجر البخيل- شرية هنية- ياشيخ ثوبك حرق- المغترب وزوجته.. إلخ.

كل منها عنواناً دالاً عليها منها: الثعلب والغراب والنمر- الفلوس تدي ما طلبته النفوس- الرعوي البسيط والمشتري المحتال- الرجل الحكيم- الأميرة ويانواس- جرف التمانى- حارس ليلة القدر- درس في تربية الزوجة- ماء عين الحياة- جدة أهل شبح. وقد حفلت المجموعة أيضاً بحكايات الأمثال الشعبية، منها: حكايات الأمثال الشعبية: الحسنة ولو على راكب الحصان- صليت لك تقرب- لا الحمار بالنعمة ناق- لا معك جناحين قمعي طُميحين- الضرطة بضرطة والحب به غلطة..

الدراسات في التراث الشعبي اليمني (الأدب الشعبي)

صدر عام 2012 كتاب «الأغنية الشعبية: أبعادها الثقافية والجمالية» لمؤلفه عبد الرحمن سيف اسماعيل، عن الهيئة العامة للكتاب بصنعاء. والكتاب يقع في 355 صفحة من الحجم المتوسط. والكتاب يقع في مبحثين يناقش الأول في مقدمة نظرية طبيعة الأغنية الشعبية اليمنية، مشيراً إلى أغاني الفلاح التي تردد غالباً أثناء العمل الجماعي، والأغاني المرتبطة بالمرأة، ثم يعرض لبعض جوانب الروح الجمالية والإبداعية في بعض نصوص الأغنية الشعبية المرتبطة بالمرأة والفلاح، مشيراً إلى أن المرأة في كثير من النصوص الشعرية تحاول لفت انتباه الرجل الحبيب إلى جمالها وتلخص مشاعرها وأحاسيسها بلغة سهلة. أما الأغاني التي تعكس الحنين الذي يشعر به الإنسان تجاه الآخر: الابن- الزوج- الأب- الوطن.. فهي حاضرة بقوة في الأغنية الشعبية اليمنية:

ذكرتني ياورد يا نيساني

شوقتني لبلدي وأوطاني

يا قاطمة الورد ما فاح له شم

قلبي يحبك يا حبيب كن أفهم

ويستمر المؤلف في مقدمته بحثاً عن جذور الحكاية الشعبية وتصنيفاتها إلى أن يصل إلى هوية الحكاية اليافاعية محل الدراسة، وقد وقفت القصة اليافاعية من المرأة في موقف التوسط، فهي تتحامل عليها في مواقف معينة، بينما تشيد بدورها في قصص أخرى.. لكن ذلك التبجيل والذم لا يعني المرأة ولا يحدها من حيث الجنس، لكن ذلك التبجيل والذم يتوازى مع السلوك الذي قد يرتكبه الرجل أو المرأة، حيث تنتقد القصة اليافاعية «الخالة» وهي الزوجة الأخرى التي يتزوجها الرجل على امرأته الأولى، وكيف أنها تسيء معاملة أولاد الزوجة السابقة وبناتها. كما انتقدت الحكاية الشعبية اليافاعية، بأسلوب مبطن، أهل الترف والقصور المغلقة، وحرصت على ضرورة الإشادة بالتعلم من الحكماء، والتمسك بالأمانة، وذم السلوك السيء فضلاً عن تبجيل الأولياء واحترام كبار السن والوالدين، وقيمة الصبر..

إن الحكاية اليافاعية تحفل بعناصر الإسقاط والسفر عبر الأمان الذي ينقلك من زمن إلى آخر، والتي انتشرت في الزمن القديم.. والملفت في الحكاية اليافاعية تحاملها على القضاة، وقد يعود السبب إلى أن القضاة ينفذون أمر الولاة والسلطين، ولا يهمهم أن كان الشخص ظالماً أو مظلوماً.. كما يعرض المؤلف لمبحث حول أهمية معرفتنا للحكاية الشعبية القديمة، وعلاقتها بالمعتقد الشعبي.. ويشير إلى أنه عادة ما تتخلل الحكايات عبارات يكررها الحكواتي في كل حكاية، وهي بمثابة تحسينات يأتي بها من عنده، كمثال قوله- إذا كانت الشخصية المحكي عنها تنتقل من بلاد إلى أخرى لمسافات طويلة (هيّ دبيّ، هيّ دبيّ)، وكذلك قولهم (وأرضاً تصلي وأرضاً توي، وأرضاً تصلي وأرضاً توي) للغرض نفسه عندما تطول الرحلة، وغيرها من العبارات التي يستخدمها الحكواتي لتحسين طريقة أدائه، ومحاولة إطالة القص قدر الإمكان.

ويحوي الكتاب ما يقرب من مائة وعشرين حكاية لم يقدّم المؤلف بتصنيفها رغم قابليتها لذلك، وإنما أوردتها في ترتيب معين، وقد حملت



في أغاني المرأة الريفية:

أخضر ينوس نازل ثقيل الأعبوس

يا عي دروس افسح لكل محبوبوس

كما يعرض المؤلف لبعض المفاهيم المتضمنة في
الشعبية اليمنية كمفهوم الاغتراب والوطن ودلالات
الفداء والترحيب بالحبيب، ومفهوم الرفض والأجرام
السماوية في الدلالة على الحب:

زوج القمر يضرب إلى الشبابيك

صايف البدن يا سعد من يهاويك

ولا تزال النماذج الواردة بالكتاب حول الأغنية
الشعبية مرتبطة بمفهوم الحب والغزل والتأثير
الوجداني، فضلاً عن القنات والتبائك، إلى جانب
دلالات «القامة» أي قامة الرجل باعتبارها إحدى
صور الجمال أيضاً، فكل امرأة أنشدت لهذا الرجل
الطويل.. أو ذاك القصير، وكل رآته بعينها وبقلبها،
وبمعاييرها المختلفة:

رد السلام على الطويل واجب

أما القصير فحبب بالشواجب

ويستمر المؤلف في عرض نماذج تحليلية للأغنية
الشعبية اليمنية مركزاً على المرأة الريفية التي
جبلت على التغزل بجمالها، وإبراز مفاصلها في محاولة
لدغدغة مشاعر الحبيب.. وكذا الأغنيات التي
تعكس الظلم العاطفي بين الرجل والمرأة في قوالب
جمالية شائعة، فتتغنى المرأة بالصفات الحميدة لمن
عشقه قلبها، وحرك وجدانها طرباً للقاءه:

صدر المليح بستان وورد فاندش

وأنا جزعت جنب الغيول العاطش

ثم يبحث عبد الرحمن سيف في الصور الجمالية
لبعض نصوص الأغنية الشعبية وارتباطها بالإيقاع
النغمي، ولا تزال النماذج التي يوردها تعكس مشاعر
الحب والغزل والشوق العاطفي للحبيب:

أص، اسكتوا صوت بالثقل داعي

لا هو الحبيب شامد له ذراعي

مشيراً أيضاً للدلالة الجمالية لها أسماء
«الأخضري» فالمرأة الخضراء هي المرأة السمراء
الجميلة، ويطلق الأخضري أيضاً على الكثير من
المنتجات الزراعية، ولذا حظي الأخضري بقسط أكبر

ويختتم المؤلف كتابه بنوعين من أغاني الفلاحة الأولى هي أغاني «النقوة» التي تأتي فور ظهور الزرع مباشرة، حيث يقوم الفلاح خلالها باستخدام الحجنة لانتشال النباتات والأعشاب الطفيلية التي تعيش على حساب الزرع، وهي عملية مهمة في العمل الزراعي. والنقوة باعتبارها عملية تؤدي بطريقة جماعية باستخدام الأهازيج والزوامل والمواويل التي تستهدف تشجيع الناس وحثهم على إنجاز العمل بصورة سريعة:

الأخضر محنا وجالس.. الليل

طارح أرجله على المتارس.. الليل

الأخضر تهيا ونشر.. الليل

أخضر خضرته كالعلالي.. الليل

أما النوع الأخير من أغاني الفلاحة فقد جاء تحت اسم «الحشوشة»، والحشوش هو جز العشب الذي يظهر في أطراف الأحوال والمدرجات ومسافح المياه وعلى جدران المدرجات باعتبارها طعاماً خصباً وطازجاً للأبقار والأغنام:

قولوا المنقوش البناني

مالسهم صابني

قولوا المنقوش الخضابي

مالدمع ساكي.

ويصل بنا عبد الرحمن سيف إلى المبحث الثاني الذي خصصه لأغاني الفلاحة، ليشير إلى أن الأغنية الفلاحية ارتبطت أكثر بالأرض والعمل.. وهي تختلف كثيراً عن أغاني المرأة والحب والغزل، وأبرز الاختلافات في كون الأولى فردية وجدانية أكثر، فيما نجد أن الأغنية الفلاحية أغنية جماعية أكثر منها فردية، وتعبر عن روح الجماعة، حتى أن المقاطع الفردية في الأغنية الفلاحية لها إيقاع أقرب إلى الجماعية.. وهذا النوع من الغناء لا يحتاج عادة إلى استخدام الآلات الموسيقية.. وتتنوع الأغنية الفلاحية بتنوع المواسم والمواقف الزراعية التي تخضع لحركة النجوم والشمس والقمر والأفلاك، وتعتمد على «الملالة» والمشتقة من اللازمة الغنائية التي يبتدىء بها المغني بقوله: ألييه ليه ليليه.. وصنف المؤلف هذا النوع من الأغاني إلى عدة أنواع منها أغاني «الشصرة» وهي مفتاح الموسم الزراعي وأوله، حيث يتمنى الفلاح أن يكون مبشراً بخير وفير:

هي بالله بدا مالي

صباح عدقي وأثواري

صباح من سنام عالي

صبو حك يا بنت خالي

قزحة بيضة وبصالي

وهناك أنواع أخرى من أغاني الفلاح رصدها المؤلف منها: أغاني المقرب، وأغاني البذار (الذري) وهي مرحلة مهمة وأساسية في أعمال الزراعة، ولهذه المرحلة أغانيها وأهازيجها الخاصة، وفيها تكثر الأعمال وخدمة الأرض، فيقول على لسان الفلاحة:

شجي خصب وشرجع تشاني

بالخصب ماشكش أي

شجي خصب وشرجع تراجع

وادكع وابن الدكع

شجي خصب شجي محاجين

ولعين وابن اللعين

صدر عام 2015 كتاب «الأدب الشعبي في محافظة حجة» لمؤلفه يحيى محمد جحاف عن مؤسسة حجة الثقافية، والكتاب يقع في 159 صفحة من القطع المتوسط. وأشار المؤلف في مقدمته إلى أنه قد سعى في كتابه إلى جمع شذرات من التراث الثقافي في محافظة حجة التي تتميز بخصوصية في جوانب الأدب الإنساني المتنوع، والتميز بخصوصيته النابعة من التضاريس المتنوعة التي جمعت بين الجبل والسهل والساحل كان لها الأثر الكبير في هذه الخصوصية، دون الكثير من



وقد أفرد المؤلف تعريفاً لكل نوع مع تقديم نماذج منه. أما الفصل الثاني فقد خصصه المؤلف لبحث «الزامل اليمني» وهو عبارة عن أبيات من الشعر العامي البسيط يعود تاريخه إلى ملوك حمير، وتتنوع الزوامل باختلاف المناسبة، وفي العادة تؤدي بشكل جماعي، حيث يقوم أحدهم - ويطلق عليه في بعض المناطق «البداع» أي من يبدع القول - بوضع الكلمات وتلقين الآخرين هذه الكلمات لحفظها حتى يتمكن الجميع من ترديدها كون المجموعة الأولى تقوم بترديد مقطع وتتوقف، وتقوم المجموعة الأخرى بترديد المقطع المكمل له أو ترديده في بعض الحالات، كما أنها تكون مصحوبة بالطاسات والمرافع وحامليها أمام الصفوف. والزامل في اليمن هو تعبير للحياة المباشرة من خلال الأصوات المتجاوبة، وهو نتاج جماعي روتّه أجيال عن أجيال، وأكثرها مشهورة التداول، لكنها تظل مجهولة القائل.. وهناك زامل الحرب، وزامل الترحيب وزامل الاستقبال، وزامل الزفاف، وزامل العودة، والتمجيد والنصر والسياسة وغيرها.. ومن هذه الزوامل ما يكون على هيئة أبيات شعرية على أي بحر من الشعر ومنثناة مثل:

يا من يخالف أمر مولا تاويعصيه

لا بد من يوميراه

المحافظات اليمنية الأخرى.. ويستطرد بقوله: أننا قد حاولنا جمع جزء بسيط من هذا الموروث النادر تاركين الباب مفتوحاً لكل من يرغب من المهتمين والباحثين من أبناء الوطن عامة وأبناء محافظة حجة في البحث والجمع في هذا الجانب المهم الذي يحتاج إلى تضافر كل الجهود كون المجتمع يشهد حالياً الكثير من التحولات الاجتماعية والثقافية التي أخذت تؤثر على الوسائل والمؤسسات التقليدية التي كانت تؤطر عملية النقل من جيل إلى آخر، والتي يمكن أن تؤدي إلى مكونات الذاكرة على هذا الصعيد، وبالنسبة إلى مكوناتها على أصعدة أخرى، إلى فقدان هذا الإرث الثقافي والتاريخي، وهذا ما لمسناه من خلال النزول الميداني والالتقاء بالكثير من الناس الذين صاروا لا يتذكرون إلا القليل منه نتيجة الطغيان المدمر الذي حل على هذا الموروث الثقافي.

بدأ المؤلف كتابه بمقدمة علمية تناول فيها مفهوم الأدب الشعبي، ثم تتابعت فصول الكتاب التي بدأها بفصل حول «الأغنية الشعبية» التي صنفها إلى: أغاني العمل الزراعي - الحصاد (الصراب) - أغاني نزع المياه - أغاني الرعي وجمع الحطب - أغاني العرس - أغاني المهد (أغاني الأطفال) - أغاني الجمالة - أغاني السفر - أغاني الفراق - الانشاد الديني - أغاني التكافل الاجتماعي.

يا صلاتي على روح النبي الغالي

قومي احربي يا حلاهيارسمتينا

واحنارسمنا الشباب وانت رسمتينا

توادعي بيت أبوش طويف على أركانہ

كما يخصص المؤلف فصلا عن الأغاني المصاحبة للرقص الشعبي وألعاب الطفولة والشباب، مثل ألعاب البرع، والمدرهة، وأغاني الباله، وهي من أغاني سمرية، تؤدي في جماعة وتقال في إعلان بعد صلاة العشاء. أما الحجاج أي أغاني الحجيج فمرتبطة بطقوس الحج منذ خروج الحاج من منزله حتى العودة إلى أهله:

منا سلام الله مياني يبلغ إلى مكة الياني

بيت العدالة واليقين

منا سلام الله مثنى يبلغ إلى عند الحاج منا

صاحب وله مرحب عزيز

ثم ينتقل المؤلف لبعض أنواع الأدب الشعبي في عالم الأساطير ومدلولاتها، والتشيع والوداع وهي المرتبطة بعادات دفن الميت وتوديعه

يا بابا ويا ولدا أين الطريق لي تدلي

يف عارضة أو ملوى

يا بابا ويا ولدا يا ورقة يا خضراء

سيرى شرس بين المائي

ويختتم جحاف كتابه بفصل حول المعتقدات الشعبية والرموز المرتبطة بها كالمعتقدات المرتبطة بالحيوانات والطيور وبعض الأفعال مثل الكنس بعد سفر الشخص من المنزل، والجلوس على ضوء القمر، وكذا مدلولات العين والكف والأنف وقراءة الفنجان.. إلخ..

هذه الرحلة الأولى في عالم التراث الشعبي اليمني.. وفي العدد القادم سأقدم لكم القسم الثاني من الرحلة..

لا بد من يوم يشيب الطفل فيه

والطير يبرسي في سماه

ومنه ما يكون على هيئة أرجوزة:

سيد تكبر والله أكبر

لا بد من نهجم جباه

نضرب على أكبادہ بمعبر

ونلحق الذائب ورآه

ثم ينتقل جحاف لعرض الأدب الشعبي المرتبط بـ «المناسبات» ومنها احتفالية عيد الفطر وعيد الأضي وارتباطهما بأغاني النساء سنسين الرغد

قد أول العشر من غد

قد الكباش في الدرج

والبر الأحمر مدقق

كما يستعرض الأغاني المرتبطة بالجباء في الأعراس، وهي بمثابة المساعدة المادية للحرية لمواجهة الحياة القادمة، ويدخل ذلك ضمن التكافل الاجتماعي، لكنه يبقى في حكم الدين لا بد من قضائه، إلا أنه يطغى عليه التفاخر والإحراج والقمار بين الحضور كونه علناً، ويبدأ بالكلمات التي مطلعها ذكر الله ورسوله صلى الله عليه وسلم بالإضافة إلى مقدرات لغوية تحمل خصوصية المكان:

البدع بذكر الله والثاني الهادي

بزا البخور يطلع ولا نزلنا له

بأربع مية مجرى وألفين خيالہ

ثم يفرد المؤلف لشرح نماذج من الأغنية العاطفية اليمنية، وأغاني العروسة أو زفة الحريوة، والتي تبدأ مطلعها بالصلاة على النبي مع تنبيهها بالتجهيز والاستعداد، فقد حانت ساعة الرحيل وتوديع أهلها والانتقال إلى المكان الآخر الذي حلمت به:

أ.د. فرج قدرى الفخراي - مصر

الكتابة «بالابتسار»¹

استدراك² بحث د. جهينة
الخطيب «التأثر والتأثير
بين الأدب الشعبي العربي
والأدب الشعبي العبري»
الثقافة الشعبية عدد 50، ص 46 - 53

لا نشأحت الخطيب فيما ادعت من دراسات في الأدب الرسمي - الفلسطيني تحديداً - في سيرتها المحشورة في ذيل مراجع بحثها «التحليل»، ولم يضربني أن تحيد الخطيب عن تخصصها، ولكن ما هالني تناول الموضوع كما لو أن متخصصاً واحداً عربياً على الأقل لن يقرأ ما تكتب³، فأخذت تسطر جُملاً توجب استدراكات عديدة، نحتج منها ما يناسب حيناً مسموحاً به لتعقيب، ومنهجياً يبدو أن الخطيب أقامت دراستها على المدرسة المقارنة في الأدب الشعبي⁴، وفي تداخل مبهر جعلت المدرسة الفرنسية في الأدب المقارن أساساً لتفسير الموتيقات المتشابهة في الثقافتين العربية والعبرية، فتقول الخطيب «و.. نظرية.. تؤكد العالمية في الأدب الشعبي... وهذا ما سنحاول إثباته في بحثنا من خلال التأثير والتأثر بين الأدب الشعبي العبري والعربي»⁵ ص 47، وينفس الجراءة تداخل لديها مفهومين مستقران لدى المتخصصين لا يجوز أحدهما على الآخر وهما الأدب العبري والأدب اليهودي⁶، وكان حرياً بها في





(2)

اللغوية (ثلاثة قوانين) - مجموعة قوانين المضمون (قانونان)¹¹، أما ابتسار مناهج دراسة الأدب الشعبي وحصرها في منهجين / طريقتين (طريقة الشمولية - طريقة المحلية ص 47) فهو فضلاً عن الابتسار - هو تدخل بين المنهج / الطريقة ووصفها، أما أشهر المناهج بلا ابتسار فهي المدرسة التاريخية الجغرافية، أو المدرسة الفنلندية وتطورت عنها المدرسة المقارنة التي ابتكرت أدوات لدراسة الأدب الشعبي كالطراز Type والموتيف Motif وكذا المدرسة البنائية¹² صاحبة مفهومي المهام תפקידים والوظائف תפקידים وأخيراً وليس آخراً المدرسة البنيوية التي استخلصها شترواس عند دراسته لعدد ضخم من أساطير قبائل الإسكيمو (813 أسطورة)¹³، وفي غير المنهج غاب عن الخطيب تحديد إطار زمني أو مكاني أو مصدري أو مرجعي تقيم عليه الدراسة، فجاءت شواهد غير الموثقة تقوم على ما تبادر إلى ذهنها، فأخبارنا بإطلاعها على رواية ما ليس بحاجة إلى التحقق، هكذا جاءت مرويات ص ص 48 - 49 فتقول الخطيب «هناك مثال لقصة يهودية وردت في مصادر قديمة... ص 49» دون تحديد لطبيعة وكثرة هذه المصادر، جازمة أن شخصية صاحب موسى «الخضر عندها» هو شخصية يهوشع بن لوي، بغض النظر عن صحة إحالتها لموسوعة عيلي ياسيف לאלי יאסף الخاصة

«خضم قراءتها» للثقافة العبرية - القريبة منها - أولاً أن تعي هكذا فروق، كذلك تدخل لديها مفهوما الفولكلور والأدب الشعبي حيث يشكل الأخير مع العادات والتقاليد، والمعتقدات الشعبية محوراً فولكلورياً واحداً هو التراث الشعبي غير المادي، كذلك حشّرها نظرية النوع الأدبي بمفهوم مبتسر للنظرية في نطاق الأدب الرسمي، متجاهلة تحديثاتها الأخيرة على يد سعيد يقطين، وكان حرياً بها قراءتها في نطاق الأدب الشعبي وهي القراءة التي تنتهي بها إلى تصنيف الأنواع Genre Classification الذي دشنته الإسرائيلية ذات الأصول المجرية هيدا جاسون في أوائل النصف الثاني من القرن الماضي⁷، وطبقته الإسرائيلي ذو الأصول العراقية أيشور יאשור⁸ على مجموعة قصص ليهود العراق سنة 1984⁹، كما طبقته الإسرائيلية ذات الأصول الإيرانية سورودي S.S. Soroudi على مجموعة قصص ليهود إيران سنة 2002، ناهيك عن مجموعات قصص عربية في أرشيف القصص الشعبي في إسرائيل¹⁰ في جامعة حيفا، والذي اعتمد عليه المصري الفخري في دراسته لمجموعة قصص يهود مصر، سنة 2003 م¹⁰، وفيما يتعلق بابتسار قوانين أولريك Axel Olrik الملحمية فهي ثلاث مجموعات لا ثلاثة قوانين (مجموعة قوانين الشكل (تسعة قوانين) - مجموعة القوانين

- دב נוח אבי والصواب דב נוימן- סיפור העם העברי والصواب סיפור-עם עברי» أما ابتسار إيراد النص العبري للأمثال على الأقل، فقد أخل كثيراً بفهم المقاربات الدقيقة بين الأمثلة العربية غير الموثقة بنظائرها غير الموثقة أيضاً، التي تقول الخطيب إنها عبرية، ضاربة بعرض الحائط أهمية اللغة في الأمثال تحديداً¹⁴ لا اعتبارات سيميائية وجمالية، أما ابتسارات الهوامش والمراجع فيمكن للقاصي والداني الوقوف عليها.

كلي أمل أن يكون الإستدراك دعوة لمزيد من المراجعات حين تتناول الأدب الشعبي كونه عابراً للثقافات، لأن المُستدرك حينها قد لا يكون ابن ثقافتنا.

بالقصة الشعبية العبرية، فقارنت الخطيب بين تفاسير يهودية والقرآن الكريم باعتبار أن ما ورد بهما بشأن موسى وصاحبه على الأقل - مادة أدب شعبية، وهو ابتسار إحصائي تكرر بعد ذلك فيما ورد عن جحا وهرشلي¹⁴، وفيما ورد عن الأمثال العبرية والعربية ص ص 50 - 51، وحتى في المرة التي ذكرت فيها إحالة لرواية جاءت الإحالة مبتسرة اسم المؤلف ومبتسرة العنوان الكامل للكتاب، ومبتسرة سنة الطباعة، ومبتسرة إحالات الجزء والصفحات «ספר חסידים, מהדורת ויסטינסקי פריימן, סי, ה - ו» ولن نشاحت الخطيب في صحة كلمات الإحالة هنا، أما ابتسار/ خطأ بعض الكلمات العبرية فنقتصر على ما تكرر منها في ذات البحث، وبذا يتحتم التصويب مثل «דן בן עמוס والصواب דן בן עמוס

الهوامش:

1. ابتسار من الفعل بَسَرَ والبَسَرُ: الاستعجال بالشئ قبل أوانه، نحو: بسر الرجل الحاجة: طلبها قبل أوانها، وماء بسر: متناول من غديره قبل سكوته، وقيل للقرح الذي ينكأ قبل النضج: بسر، وقوله عز وجل ﴿ثم عبس وبسر﴾ (المدثر/ 22) أي أظهر العيوس في غير أوانه وفي غير وقته. وفي هذا الحقل الدلالي قصدنا بالابتسار.
2. تفتتح مجلة الثقافة الشعبية باباً رحباً لمراجعة الأفكار المطروحة بين المتخصصين، مما يدفع إلى ثراء نقاشية، وذلك من خلال باب أصداء الذي يسمح بجذليات الفكر وإشكاليات المنهج، وهو ما اخترته في العدد 33 من المجلة في مقال "مناسبة الصورة للمقال في دراسات المأثور الشعبي"، وهو ما يدعوني دائماً إلى قراءات متمعة فيما ينشر في مجلتنا الغراء، متطلعين دائماً للإفادة من كل ما ينشر، وقد جاء هذا الإستدراك ليصب في خانة الإثراء المتبادل، وكلي ثقة أنني أول المستفيدين من جذليات فكرية متوقعة.
3. حول الدراسات العربية السابقة للفولكلور اليهودي بشكل عام، والأدب الشعبي العبري على وجه الخصوص بعد كتاب مرسي / جويدي الصادر عن دار المعارف عام 1977 م راجع تفصيلاً دراسات كل من سوزان السعيد يوسف، وفرج قدرى الفخري، وباسم عبد الحكم طنطاوي.
4. حول المدرسة المقارنة في دراسة الأدب الشعبي راجع تفصيلاً:
- نبيلة إبراهيم، الدراسات الشعبية بين النظرية والتطبيق، المكتبة الأكاديمية، ط. أولى، القاهرة، 1994.
- محمد الجوهري، محرر، موسوعة التراث الشعبي العربي، المجلد الرابع (الأدب الشعبي)، ط. ثانية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة الدراسات الشعبية، القاهرة 2012.
- دينا شميم، محקר של דן בן-עמוס על הספרות העממית במדרש: הגדרת הסוגות האתניות בהקשר התרבותי، מחקר ירושלים בפולקלור יהודי، כרך תשנ"ז - תשנ"ח، עמ' 25 - 32.
- דן בן-עמוס، מגמות חדשות בחקר הפולקלור، הספרות، 20 (1975).
5. Dan ben-Amos, Jewish Studies and Jewish Folklore, Proceedings of the Tenth Eord Congress of Jewish Studies, Division D, Vol. II, Jerusalem 1990.
6. الفرضية هنا تقوم على اعتبار أن العناصر المتقاطعة في الأدبين ناجمة عن تأثير أحد الأدبين على الآخر، وهو ما يصدق على تقاطع التيمات أو الشخصيات أو الأحداث... إلخ في الأدب الرسمي، وله مناهجه في التفسير المغايرة لمناهج دراسة تقاطعات موتيفية أو تيمية في الأدب الشعبي.
7. حول افتراقات وتقاطعات كل من الأدب العبري والأدب اليهودي راجع تفصيلاً: